

Université de Montréal

**Le corps de l'acteur au cinéma et au théâtre: vers une
conception du corps intermédial**
**Recherche-crédation sur la médiation du cinéma et du théâtre à
travers la figure de l'acteur**

par Charlotte Gagné-Dumais

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts
en cinéma
option recherche-crédation

31 décembre, 2017

Résumé

Ce mémoire aborde le corps de l'acteur en tant que moyen d'expression du metteur en scène, et en quoi l'intermédialité influence cette dynamique.

En premier lieu, les théories de Charles Taylor et de M.H. Abrams soutiennent une réflexion sur le besoin humain d'expression et quels sont les outils expressifs du metteur en scène et de l'acteur. Dans les deux cas, le corps de l'acteur se révèle d'une importance capitale pour leur expression.

En deuxième lieu, j'explique les concepts clefs de l'intermédialité selon les recherches de Jay David Bolter et Richard Grusin. J'explique ensuite en quoi les médiations du cinéma et du théâtre diffèrent, notamment car le théâtre est un hypermédia, tel que défini par Chiel Kattenbelt. J'avance que le jeu d'acteur est avant tout remédié par le média dans lequel il se manifeste.

En troisième lieu, je différencie le corps filmique et le corps scénique de l'acteur selon leurs médiations spécifiques (Peter Brook, André Bazin, Vincent Amiel). De plus, j'étudie la pratique de l'acteur au sein de deux démarches intermédiaires, celle de Denis Marleau et celle du Wooster Group.

En quatrième lieu, je m'interroge quant au processus de création entourant l'adaptation scénique de *Persona*. Pour ce faire, j'aborde l'aspect intermédial du spectacle, son dispositif et ses thèmes. Le résultat de cette recherche me permet d'esquisser la conception du corps intermédial, à partir duquel j'étudie deux problématiques: celle de la présence (Philip Auslander) et celle de la juxtaposition des expressions (Robert Bresson).

Mots-clés : Cinéma, théâtre, intermédialité, acteur, metteur en scène, expression

Abstract

In this essay, we look at how an actors' body is one of the means of expressions available to a director, and at how intermediality influences this dynamic.

Firstly, following Charles Taylor and M. H. Abrams' thoughts on expression as a basic human need, we investigate the means of expression that are available to the actor and to the director. In each case, we find that the actor's body is of critical importance to their respective expression.

Secondly, we review the key ideas of intermediality, after work from David Bolter and Richard Grusin. We then explain how mediation on screen and on stage differ from one another, especially because the theatre is a hypermedia, as defined by Chiel Kattenbelt. We propose that an actor's play is primarily remediated by the medium where it is manifest.

Thirdly, we distinguish the "filmic body" and the "scenic body" on the basis of their specific mediations (Peter Brook, André Bazin, Vincent Amiel). Further, we examine the actor's work within two intermedial set-ups, that of Denis Marleau and that of the Wooster Group.

Lastly, we explore the creative process that supported our stage adaptation of *Persona*. To this end, we look at the intermedial aspect, the stage set and the themes of the adaptation. The outcome of this research opens to the concept of an "intermedial body", form which two problematics are examined: the presence (Philip Auslander) and juxtaposition of expressions (Robert Bresson).

Keywords : Cinema, theatre, intermediality, actor, director, expression

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	iv
Liste des figures.....	vi
Liste des abréviations.....	vii
Remerciements.....	ix
Introduction.....	1
1. L'expression artistique.....	5
2. La dynamique intermédiaire entre le cinéma et le théâtre.....	11
2.1 Les concepts clefs de l'intermédialité.....	11
2.2 La remédiation au théâtre et au cinéma.....	13
2.3 Le jeu d'acteur comme une médiation.....	15
3. Mise en scène des corps.....	17
3.1 Le corps scénique et le corps filmique.....	17
3.1.1 Leurs modalités.....	18
3.1.2 La démarche du metteur en scène.....	23
3.2 La pratique intermédiaire de l'acteur.....	25
3.2.1 Denis Marleau et les corps fantômes.....	26
3.2.2 Le Wooster Group et les corps reperformés.....	27
4. La mise en pratique : <i>Persona</i>	29
4.1 Le travail d'adaptation.....	30
4.1.1 L'intermédialité.....	30
4.1.2 Le double.....	32
4.1.3 Le dispositif.....	34
4.2 Problématique du corps intermédiaire.....	38
4.2.1 La présence du corps intermédiaire.....	39

4.2.2 Dialogue des expressions	41
Conclusion	45
Bibliographie.....	i

Liste des figures

Figure 1.	<i>Persona</i> , scène 16, mai 2017	32
Figure 2.	<i>Persona</i> , scène 21, mai 2017	34
Figure 3.	<i>Persona</i> , scène 19, mai 2017	35
Figure 4.	<i>Persona</i> , scène 14, mai 2017	37

Liste des abréviations

Etc. : Et cætera

*Or use your body language
A, because it's easy to read
B, because you're stuck in anxious-ville
C, you don't speak easily
Yeah, we can be mind-fuck buddies
Or the beast with two backpacks
You just got to trust somebody
After you suck somebody into your laugh track
Your audience is crying
And I know you've noticed
You're focusing in circles dear
I see your lips moving, but all I hear is
"Does he still love me?
Why don't he know that I'm in pain?
Why don't he still need me?
Why don't he know that I can change?"
-Jaded, Cecil Otter*

Remerciements

Antoine Annotte-Dupuis, Olivier Asselin, Étienne Bellefeuille, Clara Bich, Serge Cardinal, Cyril Catto, Laurence Clavet, Frédéric Dallaire, Jérémie Dalpé, Simon Delorme, Marc Desjardins, Jean Dumais, Romain Ebran, Lise Gagné, Laurent Gagné-Dumais, Marie-Claude Guérin, Ariel Harrod, Camille Joyau, Kenny Lafrenière, Jean-Marc Larrue, Virginie Lehman, Mathieu Li-Goyette, Jonathan Linchet, Jean-René Moisan, Emmelyne Péault, Mathieu Pedneault, Didier Périès, Renato Rodriguez-Lefebvre, Élène Tremblay, Guillaume Tremblay, Joannie Vignola, Caroline Villemure.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Introduction

« Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs », écrit Shakespeare dans la scène 7 de l'acte II de *As You Like It* (1599). Chacun joue un rôle, se cache ou s'exprime grâce à un personnage : un moi extérieur, celui qu'on décide de présenter aux autres. Alors que l'on pourrait y voir une forme d'hypocrisie, la métaphore du personnage est, selon moi, celle de l'outil qui facilite l'expression. Car l'expression n'est point une chose facile, souvent empêchée par la peur : celle du rejet de l'autre, de l'incompréhension de l'autre, ou encore celle de ne pas trouver les bons mots, les bons moyens. Tout particulièrement, l'acteur exemplifie parfaitement le besoin d'expression car il joue un personnage qui, grâce à un texte, s'exprime.

Les artistes disposent de techniques, ou même d'un instinct, qui facilitent leur expression. L'acteur, bien qu'il se serve des mots d'un autre, s'exprime grâce à sa voix, son visage, son corps. D'un autre côté, le metteur en scène est dans une position plus délicate, car il utilise les mots de l'auteur ainsi que le corps et la voix de l'acteur pour venir au bout de son expression artistique. Le metteur en scène doit, d'une consigne à l'autre, guider l'acteur vers ce qu'il croit être juste, véridique face à ce qu'il a besoin d'exprimer. L'acteur, avec toute son autonomie, peut choisir d'écouter ou non les directives, car il a lui-même un besoin d'expression à combler. C'est spécifiquement la dynamique complexe de l'expression du metteur en scène passant par celle de l'acteur qui anime à la fois ma création artistique et mes recherches théoriques.

De cette union professionnelle et créative, je considère deux applications médiatiques précises : le cinéma et le théâtre. Ces deux arts imposent chacun une relation différente face aux artistes et l'enchevêtrement de leurs moyens d'expression. Dans le cas du théâtre, l'acteur, lors des représentations, peut tout à fait prendre le dessus sur l'expression. Le metteur en scène ne peut plus agir sur la performance. L'acteur contrôle sa voix, ses mots, son corps, ses gestes, et peut les modifier à sa guise, au-delà du canevas établi avec le metteur en scène. Celui-ci, dans une sorte d'humble impuissance, est tenu d'assister à la représentation. Les répétitions servent en ce sens à la recherche d'un compromis et à établir un pacte en vue du spectacle à donner.

Toutefois, ce rapport est inversé au cinéma. Lors du tournage, l'acteur est tenu de répéter sa performance de prise en prise, n'ayant qu'une influence limitée sur la façon dont sa performance est captée. En montage, il n'a pas de droit de regard sur le cadrage, sur la prise qui sera choisie, ou sur les scènes qui seront coupées. Le réalisateur peut fragmenter, déformer, multiplier les corps selon ses envies. Une fois le tournage terminé, l'acteur est dépossédé de son pouvoir d'action sur sa performance, son image et sa voix, contrairement à la représentation théâtrale. Qui plus est, ces dynamiques se complexifient lorsqu'il est question de combiner les arts.

Aujourd'hui, la création artistique multidisciplinaire est de plus en plus importante, surtout au théâtre. Jean-Marc Larrue fait état de cette réalité à l'aide de l'anecdote suivante :

Des techniciens du Festival TransAmériques (FTA) de Montréal affirmaient, lors d'un point de presse qui marquait la clôture officielle de l'événement, en juin 2013, que tous les spectacles présentés cette année-là et au cours des six éditions précédentes avaient comporté, d'une façon ou d'une autre, des projections visuelles sur écrans, sur surfaces non conventionnelles, par hologrammes, etc. La chose est plus que vraisemblable. (Larrue 2015b p.7)

Le recours à la projection au théâtre, ou à des « nouveaux médias » en général, est devenu quelque chose de commun. Il s'agit d'outils usuels à la disposition des metteurs en scène. C'est pourquoi l'intermédialité est une approche de choix pour étudier les liens qui se tissent entre cinéma et théâtre. Larrue résume la triple définition de l'intermédialité ainsi :

Comme objet, elle concerne les relations complexes, foisonnantes, polymorphes, entre les médias. Comme dynamique, l'intermédialité est ce qui permet l'évolution et la création de médias, elle est aussi ce qui produit des résidus médiatiques. Il découle de cela la nécessité d'une approche originale susceptible de mieux comprendre cet objet et cette dynamique. (Larrue 2015 p.17)

L'intermédialité permet d'étudier des subtilités qui composent les interactions entre les médias, dans notre cas, le cinéma et le théâtre. Pour ma part, je porte mon attention sur l'acteur comme lieu de ces interactions, car il peut être appelé à se manifester dans le média cinématographique et théâtral au sein d'une même œuvre. Ce cas-là m'intéresse tout particulièrement, car le metteur en scène et le réalisateur, bien qu'œuvrant dans différents médias, se confrontent tous deux à l'expression de l'acteur. Jacques Aumont, dans son livre *Le*

cinéma et la mise en scène, travaille lui-même la problématique de ces attributions de noms et de rôles :

Lorsque, dans les années Vingt, [le terme réalisateur] entre dans l'usage courant, il n'est séparé que par une nuance de celui de « metteur en scène », apparu depuis peu au théâtre ; l'un et l'autre sont chargés de faire passer, dans la réalité des actes, des gestes et des déplacements, la charge expressive d'un texte écrit, scénario ou pièce de théâtre. L'homme de cinéma serait-il, lui aussi, un metteur en scène ? C'est la question que, obstinément, posa la difficile émancipation du cinéma par rapport au théâtre. Réalisateur, metteur en scène : le cinéaste, pas ces appellations, est voué de toute façon à être illustrateur d'un texte. (Aumont 2015 p.14)

Dans le cas de la création intermédiaire, le metteur en scène peut faire du cinéma, et le réalisateur peut faire du théâtre. Toutefois, pour les œuvres et les démarches abordées dans mes recherches, c'est essentiellement le théâtre qui accueille le cinéma dans sa médiation. Ainsi, pour faciliter la rédaction et la compréhension de ce texte (à défaut de trouver un terme général, comme *director* l'est pour la langue anglaise), je choisis de regrouper les rôles de metteur en scène et de réalisateur sous le titre de metteur en scène.

Comme tout type d'expression, l'expression artistique peut s'avérer incomplète, surtout si elle dépend de l'expression d'un autre. Dans un tel cas, on peut tenter, par la jonction entre plusieurs médias, d'approcher une expression plus aboutie. En somme, je souhaite établir un lien entre l'intermédialité et l'expression. Si le metteur en scène parvient à exprimer certaines idées via le théâtre, et d'autres via le cinéma, alors peut-être qu'une œuvre joignant les deux pourrait permettre une expression plus efficace, plus détaillée, voire plus englobante. Dès lors, l'acteur devient un outil essentiel aux rapports intermédiaux, car il participe à l'expression du metteur en scène dans les deux médias. Pour y parvenir, une nouvelle relation doit s'établir entre le metteur en scène et l'acteur ; le metteur en scène doit comprendre comment la médiation de l'acteur varie en fonction du média dans lequel il se manifeste (cinéma ou théâtre) et comment l'amalgame de ces médiations affecte son expression. La position de l'acteur œuvrant dans une création intermédiaire reste à être définie, surtout face à la multiple médiation de son corps. Le metteur en scène devra donc prendre conscience des différentes façons dont les médias agissent, leurs possibilités et leurs limites, ainsi que comment la direction d'acteur prend forme à travers eux, afin de porter son expression à sa pleine puissance.

À cet effet, ma recherche est divisée en quatre parties. Premièrement, j'aborde les théories du philosophe Charles Taylor afin de cerner le besoin humain d'expression. Deuxièmement, j'observe les dynamiques principales de l'intermédialité, ainsi que les spécificités des médiations cinématographique et théâtrale à l'aide des recherches de Jay David Bolter, Robert Grusin, Jean-Marc Larrue et Chiel Kattenbelt. Troisièmement, j'étudie comment le corps de l'acteur réagit à de telles médiations, en plus de m'attarder sur les créations intermédiales de Denis Marleau et du Wooster Group. Pour terminer, mon quatrième chapitre aborde l'adaptation scénique du film *Persona* d'Ingmar Bergman, qui constitue l'aspect création de mes recherches. Cette création intermédiaire allie la présence filmique et scénique de la comédienne Marie-Claude Guérin. Ce travail m'a permis à la fois de confronter mes théories, et d'en cerner différentes problématiques.

1. L'expression artistique

Chaque artiste ressent le besoin d'exprimer quelque chose et souvent travaillera le même thème, la même idée ou la même obsession tout au long de sa carrière. Parallèlement, une de mes obsessions artistiques est ce besoin d'expression : ses manifestations, ses conflits entre l'intention et l'action, ses failles et imperfections. Cette obsession guide à la fois le choix des œuvres sur lesquelles je travaille, mais également la réflexion qui accompagne mon processus créatif. Ce qui m'intéresse est la place de l'artiste face à l'expression. La réflexion que j'en tire m'aide non seulement à comprendre les obsessions qui m'habitent, mais également à analyser les dynamiques qui se créent au sein de mon travail artistique : la relation entre le metteur en scène et l'acteur, ainsi que les moyens qui favorisent ma propre expression. L'expression étant au centre de mes préoccupations artistiques, elle sous-tend l'entièreté de ma démarche, et de là découlent nombre de mes préoccupations.

Je souhaite donc aborder l'expression sous un angle philosophique afin de préciser sa portée et quelles problématiques elle soulève au sein de la création intermédiaire. Je me penche d'abord sur le besoin humain d'expression et ses enjeux, puis sur le cas particulier de l'expression artistique, pour enfin analyser celles du metteur en scène et de l'acteur. Cette approche est grandement appuyée par les nombreux écrits de Charles Taylor, ainsi que *The mirror and the lamp* de M. H. Abrams (1953), qui explorent notamment l'idée que l'expression est née à l'époque romantique de la philosophie occidentale. Ces textes ont été d'une importance capitale pour structurer ma pensée.

En premier lieu, Taylor définit l'expression grâce au lien étroit qu'elle entretient avec l'émotion : « Expressions [...] make our feelings manifest ; they put us in presence of people's feelings. Expression makes something manifest by embodying it »¹ (Taylor 1985 p.219). L'expression est la manifestation extérieure de nos émotions et c'est cette expression qui permet de les comprendre et de se faire comprendre. Taylor défend que l'apport de la théorie

¹ Traduction libre : « Les expressions [...] rendent nos émotions manifestes ; elles nous mettent en présence des émotions des autres. L'expression rend concret quelque chose en l'incarnant ».

expressiviste est l'idée que l'expression permet à la fois de mettre de l'avant une pensée ou un sentiment, de les manifester, mais également de les clarifier. Dans l'action d'exprimer quelque chose, on ordonne notre pensée ce qui nous permet de mieux comprendre ce qui est à exprimer. Ceci mène à la réalisation de soi, car en s'exprimant on arrive à mieux se comprendre. Taylor résume sa pensée ainsi : « man comes to know himself by expressing and hence clarifying what he is and recognizing himself in this expression. The specific property of human life is to culminate in self-awareness through expression »² (Taylor 1975 p.17). L'expression devient alors un but en soi et est un besoin déterminant chez l'humain. Cependant, cette expression n'est pas sans faille, bien qu'elle soit clef dans la réalisation de soi. Taylor décrit :

Freedom takes on central importance because it is synonymous with self-realization which is the basic goal of men. [...] New freedom is seen as consisting in authentic self-expression. It is threatened not only by external invasion but by all the distortion that expression is menaced by. It can fail through a mis-shaping which is ultimately of external origin, but may become anchored in the self.³ (Taylor 1975 p.24).

Ce serait le cas d'une distorsion de l'expression qui prend racine dans une source extérieure à soi : l'autre ne comprend pas ce que l'on exprime car les signes auxquels nous avons recours ne sont pas les mêmes. Taylor ajoute qu'une source de décalage entre ce qui est exprimé et qui est reçu peut aussi venir de soi. J'y vois ici une incapacité de trouver les bons mots, les bonnes images pour exprimer ce que l'on souhaite. L'expression est imparfaite, notamment car celle-ci est ancrée dans un contexte culturel, où les signes utilisés peuvent ne pas être signifiants pour l'autre. Notre description des émotions dépend du sens que l'on y accorde (Taylor 1985 p.107). L'expression comporte son lot de difficultés. Malgré toute notre bonne volonté, rares

² Traduction libre : « L'homme apprend à se connaître en s'exprimant et donc en clarifiant ce qu'il est et en se reconnaissant dans cette expression. La propriété spécifique de la vie humaine est de culminer vers une conscience de soi grâce à l'expression ».

³ Traduction libre : « La liberté prend une importance centrale car elle est synonyme avec l'auto-réalisation, qui est l'objectif de base des hommes. [...] Cette nouvelle liberté est vue comme composant une expression de soi authentique. Elle est menacée non seulement par une incursion extérieure mais aussi par toute la distorsion qui menace l'expression. Elle peut échouer via une méprise qui est ultimement d'origine extérieure, mais peut aussi provenir de soi ».

sont les situations où l'expression est à la fois bien véhiculée et bien reçue. Pour combler ces imperfections, on cherche toujours à raffiner notre expression, par le vocabulaire, par exemple, ou par d'autres moyens qui dépassent l'expressivité du langage, comme dans différentes disciplines artistiques. L'expression artistique, qu'elle ait recourt au langage ou non, peut elle aussi faire face à des distorsions entre le message envoyé et le message reçu. En tant qu'artiste, il s'agit souvent de trouver le bon média pour véhiculer notre pensée ; lequel sera le plus efficace, le plus clair. Mais d'abord il est important de cerner en quoi l'artiste dispose d'un regard particulier quant au besoin d'expression.

En deuxième lieu, cette nouvelle théorie de l'expression permet une reconsidération de l'art et du langage, tel que le décrit Taylor : « What makes a man capable of expression is language and art. Thus these provide not just models for human life as expression, they are the privileged media through which this expression is realized »⁴ (Taylor 1975 p.18). Pour Abrams, cette réalisation marque une rupture dans la façon de voir l'art. Abrams se penche particulièrement sur l'art poétique, qui se détache de l'idée aristotélicienne de la *mimesis*. L'art ne sert plus à imiter le vivant, mais bien à exprimer une idée déjà présente à l'intérieur de l'artiste : « poetry must not be true to the object but to the human emotion »⁵ (Abrams 1953). L'art devient un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur et ce mouvement est défini par l'expression (Abrams 1953 p.48). Pour Abrams comme pour Taylor, l'émotion humaine est indissociable de l'expression, et tout autant de l'expression artistique. Pour exprimer cette idée, Taylor s'appuie sur Goethe et son idée de la « purification » et au mouvement allemand *Sturm und Drang* :

This expression is not just a giving vent to feelings, but a transformation of them to higher form. For the same reason, the expression of feeling is not subjective in the restrictive sense, making no claim to truth. On the contrary, the highest art is so because it is true to Nature; but not in the sense of an imitation, rather as the highest and fullest

⁴ Traduction libre : « Ce qui rend l'homme capable de s'exprimer est le langage et l'art. Alors que ceux-ci procurent un modèle pour la vie en tant qu'expression, ils sont également les médias par lesquels l'expression se réalise ».

⁵ Traduction libre : « La poésie ne doit pas être fidèle à l'objet mais bien à l'émotion humaine ».

expression of its potentialities. Because art was seen as expressive in the new sense, the artist was seen as a creator.⁶ (Taylor 1975 p.20)

Si l'expression est fondamentale dans la réalisation de soi, l'artiste a un rapport privilégié avec celle-ci. L'artiste est doté de capacités ou de talents qui favorisent la prise de moyens pour s'exprimer ; celle-ci peut donc se faire grâce à des médias qui dépassent celui du langage courant. En plaçant l'expression au centre de notre compréhension de l'humain, l'art prend une nouvelle importance en tant qu'activité qui favorise cette expression (Taylor 1989 p.376). De plus, l'artiste fait de l'expression quelque chose d'essentiellement social. Pour Taylor, l'expression crée des liens entre les hommes, et le langage crée un espace public (Taylor 1985 p.259). L'art étant également un moyen d'expression privilégié par Taylor, au même titre que le langage, on peut avancer que l'expression artistique permet de créer des relations entre l'artiste et le public. La manifestation artistique de l'expression permet de partager les émotions humaines. Taylor ajoute: « Finding an adequate articulation for what I want to say about [what I feel] brings [it] in focus »⁷ (Taylor 1985 p.257). Pour l'artiste, cette articulation se fait en trouvant le bon média pour s'exprimer. L'expression est indissociable de son média : « For works of art, we readily sense that being in the medium they are is integral to them. Even when it is clear that they are saying something, we sense that we cannot fully render this in another form »⁸ (Taylor 1989 p.374). Ainsi, chaque artiste doit s'attarder à trouver quel média favorisera son expression. Indubitablement, l'artiste ne dispose pas des mêmes moyens pour s'exprimer selon les médias. Ainsi, le metteur en scène et l'acteur, deux artistes à leur manière, n'ont pas le même rapport face à l'expression et n'occupent pas la même place.

⁶ Traduction libre : « L'expression n'est pas juste une façon de laisser aller nos émotions, mais c'est leur transformation vers une forme supérieure. Pour la même raison, l'expression de l'émotion n'est pas subjective au sens restrictif du terme, ne pouvant prétendre à la vérité. Au contraire, l'art le plus élevé est tel car il reste proche de la Nature; pas dans le sens de l'imitation, mais en tant que l'expression de ses possibilités la plus complète. Parce que l'art est vu comme une expression en ce sens, l'artiste est vu comme un créateur ».

⁷ Traduction libre : « Trouver une façon adéquate d'articuler ce que j'ai à dire le rend plus clair ».

⁸ Traduction libre : « Pour les œuvres d'art, on sent déjà que le média est partie intégrante de leur identité. Même s'il est clair qu'elles expriment quelque chose, on sent qu'elle ne pourrait le faire entièrement grâce à un autre média ».

En troisième lieu, pour compléter la réflexion, il semble important de déterminer quels moyens d'expression sont à la disposition du metteur en scène et en quoi ceux-ci diffèrent de ceux de l'acteur. Ainsi, la place singulière de ces artistes saura se définir. L'acteur passe par le langage (la voix, le texte) et par son corps (langage non-verbal, gestuelle, relation à l'espace) pour s'exprimer. Il a une expression qui dépend d'un premier acte expressif : celui de l'auteur ou du scénariste, qui lui-même exprime ses émotions par son texte. Bien rendre les mots des autres, l'acteur le fait grâce à son corps, sa voix et son visage. Le metteur en scène est dans une toute autre position. Par les moyens de son art, l'expression du metteur en scène prend forme grâce à l'addition de plusieurs composantes (lumière, décors, conception sonore, etc.), la plus importante pour ce mémoire étant la direction d'acteur. C'est-à-dire que non seulement le metteur en scène doit passer par les mots d'un autre pour s'exprimer (ceux de l'auteur), mais ces mots sont incarnés par un autre corps que le sien (celui de l'acteur). L'expression du metteur en scène passe inévitablement par celle d'un autre artiste, qui utilise les mots du même auteur pour canaliser son expression. Ainsi, le metteur en scène voit son expression se relayer à un troisième niveau.

Étant donné que l'art et l'expression permettent de mettre en relation les hommes, l'expression de l'acteur et du metteur en scène, passant par plusieurs niveaux, mettent en relation des artistes. Taylor prend la peine de décrire comment la réalisation de soi par l'expression soutient une individualité : chaque humain a son chemin à suivre dans son expressivité. « Following you may be betraying my own calling though you are being faithful to yours »⁹ (Taylor 1989 p.376). Alors que Taylor relie cette notion à une façon de vivre, on peut faire le parallèle face à l'expression artistique. Ainsi, suivre l'expression d'un autre artiste plutôt que la nôtre pourrait nuire à notre propre cheminement.

En ce sens, la position du metteur en scène est forcément conflictuelle. Le théâtre et le cinéma narratif sont des arts qui se pratiquent difficilement seuls. Évidemment, certains artistes multiplient les positions créatives au sein d'un même projet et peuvent œuvrer de façon indépendante en occupant plusieurs rôles, tel un monologue produit, monté, écrit et joué par la même personne. Le cas du réalisateur-acteur vient résoudre une dynamique

⁹ Traduction libre : « Vous suivre trahirait mes propres intuitions alors que vous êtes fidèle aux vôtres ».

potentiellement délicate. Mais dans les cas plus communs, l'expression du metteur en scène est dépendante de celles des autres. La relation entre le réalisateur et l'acteur devient inévitablement problématique d'une façon ou d'une autre, ne serait-ce que parce que, tel que décrite par Taylor, l'expression a des failles, et que la communication exigée par ce type de relation ne saurait être parfaite.

Alors que tous les artistes qui travaillent ensemble doivent allier leurs besoins, la relation entre le réalisateur et l'acteur est particulière, car cette relation est continue. Même si l'acteur et le metteur en scène doivent tous deux se soucier de l'expression de l'auteur, son travail se fait en amont puis se fige. Cependant, l'acteur et le metteur en scène collaborent de façon active sur une création, ils échangent de façon plus constante. L'autre caractéristique de cette dynamique est la durée de cette collaboration : pour le metteur en scène, celle-ci est continue jusqu'aux représentations, alors que pour le réalisateur, elle prend fin avec le tournage. Ainsi, dans le cas d'une création intermédiaire, alliant scène et projection, le metteur en scène se voit impliqué dans une collaboration se rapprochant davantage du processus d'une création théâtrale pour la durée, bien que la dynamique avec l'acteur varie en fonction de l'étape du projet.

En tant qu'artiste, l'expression passant par un média permet de véhiculer les sentiments ou idées d'une façon propre au média. De plus, le résultat sera forcément différent selon le média choisi. Étant donné que l'expression est sensiblement imparfaite, et sujette à des mésinterprétations ou un manque de complétion, il est normal que les artistes aussi cherchent un moyen d'assurer une expression plus efficace au sein de leurs œuvres. Pour ma part, je crois que la réponse à cette problématique se trouve au sein des œuvres intermédiaires. En combinant différents médias, l'artiste trouve une façon de parfaire son expression en y dévoilant différentes facettes selon le média. Alors, dans une création intermédiaire, le metteur en scène/réalisateur peut allier les moyens d'expressions associés au cinéma et au théâtre, l'acteur étant l'un des points communs. Le metteur en scène doit donc comprendre quels sont les moyens expressifs du cinéma et du théâtre et comment l'acteur peut y prendre part. Il peut ainsi procéder à l'intégration consciente et créative d'un média à un autre. De cette façon, la création intermédiaire peut participer à la complétion de l'expression du metteur en scène.

2. La dynamique intermédiale entre le cinéma et le théâtre

2.1 Les concepts clefs de l'intermédialité

Apporter un regard intermédial à la création consiste à s'intéresser à la manière dont les médias, les arts, s'influencent. Les dynamiques qui opèrent entre les médias ont notamment été étudiées par Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur livre *Remediation, Understanding new media* (1999). Les recherches de Jean-Marc Larrue et Chiel Kattenbelt sont également à la base de mes réflexions. En portant attention à ces dynamiques, il sera plus aisé de comprendre les particularités médiatiques du cinéma, celles du théâtre, et comment les échanges entre ces arts peuvent s'effectuer. Ainsi, ces éléments deviennent déterminants pour l'étude de la place de l'acteur dans une création intermédiale et comment l'expression peut y prendre place.

Dans la problématique qui m'intéresse, l'intermédialité devient un élément capital de l'expression artistique. Larrue définit brièvement les études intermédiales : « Du point de vue des premiers intermédialistes, en effet, les arts sont des médias, ce sont même les plus anciens médias » (Larrue 2015 p.16), ce à quoi il ajoute : « l'intermédialité est née d'un constat paradoxal : les médias interagissent continuellement les uns avec les autres, sont, eux-mêmes, le produit de ces interactions » (Larrue 2015 p.16-17). Bien que les études intermédiales évoluent sans cesse, nous nous appuyons sur certains concepts clefs bien établis dans le champ des études médiatiques pour étudier les liens entre l'expression et l'intermédialité. Bolter et Grusin définissent d'abord les concepts d'immédiateté et d'hypermédiation comme déterminants dans la relation contradictoire que l'on peut entretenir avec les médias : « Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation, ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them »¹⁰ (Bolter et Grusin 1999 p.5).

¹⁰ Traduction libre : « Notre culture veut à la fois multiplier ses médias et effacer toute trace de médiation, idéalement, elle veut que leur multiplication même efface les médias ».

L'effacement des médias est caractérisé par le concept d'immédiateté, qu'ils définissent brièvement ainsi : « the logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented »¹¹ (Bolter et Grusin 1999 p.5-6). L'hypermédiateté agit dans le sens inverse : « In its epistemological sense, hypermediacy is opacity - the fact that knowledge of the world comes to us through media. The viewer acknowledges that she is in the presence of a medium and learns through acts of mediation or indeed learns about mediation itself »¹² (Bolter et Grusin 1999 p.70-71). L'immédiateté et l'hypermédiateté œuvrent dans ce que les chercheurs appellent « la logique de la remédiation ». Ils expliquent: « Remediation always operates under the current cultural assumptions about immediacy and hypermediacy. »¹³ (Bolter et Grusin 1999 p.21). Ces concepts évoluent avec les époques et notre utilisation des médias. Tout particulièrement, c'est ce concept de remédiation qui m'intéresse en ce qu'il est essentiel à l'expression. Bolter et Grusin le définissent ainsi : « we call the representation of one medium in another *remediation* »¹⁴ (Bolter et Grusin 1999 p.45). Dans la remédiation, un média est soumis aux paramètres de médiation d'un second média, dans lequel le premier intervient. C'est notamment par leur capacité de remédiation que le cinéma et le théâtre se distinguent. La dynamique principale qui opère lors de la création d'une œuvre intermédiaire est la remédiation, et dans le contexte de ce mémoire, il s'agit de comprendre comment le cinéma est présent dans le théâtre. Dans cette perspective, je souhaite d'abord décortiquer en quoi ces arts n'ont pas les mêmes possibilités de remédiation.

¹¹ Traduction libre : « La logique de l'immédiateté dicte que le média lui-même doit disparaître et nous laisser en présence de l'objet représenté ».

¹² Traduction libre : « Selon sa définition épistémologique, l'hypermédiateté est l'opacité - le fait que le savoir du monde nous arrive par la médiation. Le spectateur reconnaît qu'il est en présence d'un média et qu'il apprend grâce à des actes de médiations ou encore apprend à propos de la médiation même ».

¹³ Traduction libre : « La remédiation agit toujours selon les considérations culturelles actuelles de l'immédiateté et de l'hypermédiateté ».

¹⁴ Traduction libre : « On appelle la représentation d'un média dans un autre la *remédiation* ».

2.2 La remédiation au théâtre et au cinéma

Le cinéma et le théâtre ont chacun leur façon de remédier. Dans cette optique, le cinéma est insoumis. Les médias remédiés au cinéma sont transformés selon ses modalités de médiation. Par exemple, tout ce qui est capté est transformé en une image en mouvement en deux dimensions et en ondes sonores. Le cinéma est déjà le produit d'une remédiation, car c'est un nouveau média qui emprunte à un média plus ancien : le cinéma remédie l'image photographique en la mettant en mouvement. Pour Bazin, l'image photographique possède une excellente capacité à l'immédiateté. Il écrit :

L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et l'espace. (Bazin 2002 p.13-14)

Il ajoute que le cinéma « apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. [...] Pour la première fois, l'image de choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement » (Bazin 2002 p.14). Dès lors, le cinéma transforme ce qu'il capte en représentation, enregistre une image et la durée, et les immortalise.

À l'inverse, la remédiation au théâtre est beaucoup plus flexible, il accueille les autres arts sans les modifier. Ainsi, ce qui appartient au théâtre, cette « théâtralité », est difficile à déterminer car bien des éléments que l'on associe au théâtre sont présents sous d'autres formes médiatiques. Par ailleurs, la présence conjointe d'un public et d'acteurs est l'élément que l'on associe le plus fréquemment au théâtre. Cette élasticité de la médiation théâtrale permet à Chiel Kattenbelt de le qualifier d'hypermédia (à ne pas confondre avec la notion d'hypermédiateté de Bolter et Grusin). L'hypermédia est un média qui a la capacité d'intégrer d'autres médias à sa médiation sans en modifier les modalités. Dans l'introduction de son livre *Intermediality in Theatre and Performance*, le théâtre est abordé ainsi : « Here we see theatre has become a *hypermedium* and home to all. It provides a space where the art forms of theatre, opera and dance meet, interact and integrate with the media of cinema, television, video and the new technologies; creating profusions of texts, inter-texts, inter-media and spaces in-

between. »¹⁵ (Chapple et Kattenbelt 2007 p.24). De plus, Kattenbelt associe une flexibilité ontologique au théâtre : « Theater is the only art capable of incorporating all other arts without being dependant on one of these in order to be theater »¹⁶ (Kattenbelt 2007 p.32). Le théâtre est un média assurément souple, et de cette flexibilité découle la difficulté à le définir. Le théâtre est un art qui ne soumet pas les autres à ses modalités car ses modalités sont en elles-mêmes extrêmement flexibles. Aucun des éléments que l'on peut associer à la théâtralité n'est essentiel au théâtre, c'est pourquoi il accueille les autres médias et leurs propres spécificités avec beaucoup d'ouverture.

Ainsi, lors d'une création intermédiaire, c'est le théâtre qui accueille le cinéma et non l'inverse. Le théâtre filmé devient du cinéma, car il est soumis à cette médiation. À l'inverse, la relation qui se crée par l'intégration de projections ou d'écrans à la scène dépasse la simple cohabitation multimédiale. Le théâtre les incorpore à sa médiation. Kattenbelt explique :

Theatre provides film, television and digital video a stage [...] in which the other media are not just recordings on their own, but at the same time and above all theatrical signs. [...] To put it differently: as components of a live performance, film, television and video recordings are not only screened but also and at the same time staged [...]. Thus, because theatre is the art of staging *pur sang* it becomes pre-eminently a stage of intermediality.¹⁷ (Kattenbelt 2007 p.37)

Cette remédiation du cinéma est une remédiation rétrograde, où un média plus ancien fait appel à un média plus récent (Bolter et Grusin 1999 p.147). Ce type de création intermédiaire

¹⁵ Traduction libre : « Nous voyons ici que le théâtre est devenu un *hypermédia* et peut tout regrouper. Il procure un espace où toutes les formes de théâtre, d'opéra et de danse se rencontrent, interagissent et s'intègrent avec les médias du cinéma, de la télévision, de la vidéo et des nouvelles technologies, créant une profusion de textes, d'inter-textes, d'inter-médias et d'espaces libres ».

¹⁶ Traduction libre : « Le théâtre est le seul art capable d'incorporer tous les autres arts sans être dépendant de l'un d'eux pour être du théâtre ».

¹⁷ Traduction libre : « Le théâtre procure au film, à la télévision et à la vidéo numérique une scène [...] sur laquelle ces autres médias ne sont plus de simples enregistrements, mais deviennent également et avant tout des signifiants théâtraux [...] Pour le dire autrement : en tant que composantes d'une performance en direct, le film, la télévision et l'enregistrement vidéo ne sont pas seulement projetés mais également et simultanément mis en scène [...]. Ainsi, parce que le théâtre est l'art de la mise en scène *pur sang*, il devient l'espace prééminent de l'intermédialité ».

laisse donc beaucoup de marge de manœuvre au metteur en scène, qui peut combiner à sa guise différents médias tout en conservant les capacités expressives qui leur sont propres. L'acteur doit donc apprendre à travailler sa performance en fonction des médias mobilisés, car il reste toujours un allié à l'expression du metteur en scène, au théâtre comme au cinéma. J'avance même que le metteur en scène fait une remédiation du jeu de l'acteur.

2.3 Le jeu d'acteur comme une médiation

En se penchant plus précisément sur la figure de l'acteur, on peut comprendre que l'acteur lui-même agit dans une dynamique qui s'apparente à la médiation, et qui est finement liée à son expression. Taylor aborde l'expression ainsi : « something is expressed, when it is embodied in such a way as to be made manifest. And 'manifest' must be taken here in a strong sense. Something is manifest when it is directly available for all to see. [...] »¹⁸ (Taylor 1985 p.219). Le terme « embodiment » peut se traduire exactement par « incarnation », ou littéralement par « la mise en corps ». D'ailleurs, le travail de l'acteur n'est-il pas de mettre en corps, de donner chair à des émotions, de les exprimer? Ainsi, l'acteur fait une médiation des émotions. En ce sens, le metteur en scène qui place l'acteur au sein d'une de ses œuvres fait une remédiation de l'expression de l'acteur. La médiation première (l'expression des émotions par l'acteur) est présente dans une autre médiation, celle du théâtre ou du cinéma, opérant ainsi une remédiation. Si on affirmait que l'expression du metteur en scène dépend de celle de l'acteur, le même principe s'applique face à des considérations intermédiaires : le metteur en scène s'exprime grâce à une remédiation de la médiation de l'acteur. Je soutiens cette hypothèse parce que l'intermédialité considère que tout art est un média. En définissant le jeu d'acteur comme art, il se redéfinit également comme un média. Dès lors, le jeu d'acteur serait un média qui ne peut exister que sous forme de remédiation, via le cinéma, le théâtre, la télévision, la performance, etc. C'est également un média qui doit prendre corps, qui ne peut exister que via l'interprète. Le corps de l'acteur devient le lieu premier de l'expression du jeu

¹⁸ Traduction libre : « quelque chose est exprimé, quand c'est incarné de façon à ce que ça devienne manifeste. Et "manifeste" doit être pris ici dans un sens fort. Quelque chose est manifeste lorsque chacun peut le voir ».

d'acteur, par la voix, les gestes, les expressions faciales, etc. Dès que le jeu d'acteur est remédié par un autre média, il doit également être au service d'un autre actant, soit le metteur en scène. Ce que le metteur en scène doit diriger est donc un corps, lui-même déjà soumis à la volonté artistique de l'acteur. L'intermédialité est au centre de la relation délicate qui s'exerce entre l'acteur et le metteur en scène. C'est le metteur en scène qui se charge de la remédiation, et l'acteur de la médiation première. Selon le média dans lequel cette remédiation prend place, le metteur en scène ne dispose pas des mêmes outils pour l'effectuer. Ainsi, cette remédiation du jeu d'acteur se fait de différente façon au cinéma et au théâtre.

Au théâtre, le metteur en scène a une influence éphémère sur le jeu d'acteur. L'acteur suit les indications du metteur en scène lors du travail de répétition, mais, au moment des représentations, il dispose pleinement de son corps et de ses actions. Il pourrait faire fi des indications du metteur en scène. Sa contribution à la performance ne repose que sur lui, sa médiation est encore active. Au cinéma, le processus est différent. On peut comparer les prises à une série de courtes performances : l'acteur joue selon les indications du metteur en scène et reste en contrôle. Le metteur en scène a le choix du cadrage ou de la lumière, tout comme au théâtre, dans une certaine mesure. Cependant, l'étape suivante du montage permet au metteur en scène d'exercer une forme de contrôle supplémentaire. Il peut choisir la prise qu'il préfère, mais il peut également la modifier, en changer le sens, multiplier, déformer, diviser le corps, etc. Une fois l'œuvre passée à l'étape du montage, l'acteur perd le contrôle sur sa médiation. Ceci vient appuyer la notion d'hypermédia de Kattenbelt : le théâtre accueille la remédiation du jeu d'acteur, il en permet l'exécution mais ne peut en modifier les composantes ; la remédiation effectuée par le cinéma est en quelque sorte toute puissante.

Somme toute, si l'expression de l'acteur devient manifeste grâce à son corps, c'est à ce corps que le metteur en scène doit porter une attention particulière, car il sera l'outil de cette remédiation. Ainsi le corps au théâtre est entier : en trois dimensions, complet et vivant. Le corps cinématographique est beaucoup plus élastique et peut se voir soumis à de multiples transformations, la première étant de passer en deux dimensions. Dès lors, ce mémoire s'intéresse au corps filmique (ou corps cinématographique) et au corps scénique (ou corps théâtral), et à la façon dont le metteur en scène peut les diriger lors d'une création intermédiaire qui regroupera ces différentes manifestations du corps.

3. Mise en scène des corps

Si la mise en scène passe par le corps, ou du moins si l'expression du metteur en scène passe par le corps de l'acteur, le metteur en scène doit savoir s'approprier les propriétés du corps filmique et du corps scénique, d'en reconnaître les possibilités et de les maîtriser, comme il le ferait avec un autre moyen créatif (scénographie, direction photo, etc.). En déterminant que l'acteur fait une médiation des émotions grâce à l'expression de son corps et que le metteur en scène en fait une remédiation en l'incluant dans un autre média (cinéma ou théâtre) tel que discuté dans la section précédente, le corps de l'acteur peut se définir comme étant un média, selon la définition de Bolter et Grusin: «We offer this simple definition : a medium is that which remediates»¹⁹ (Bolter et Grusin 1999). Cependant, lors d'une création intermédiaire, le metteur en scène doit effectuer la remédiation du corps simultanément dans plusieurs médias. Tel que nous l'avons établi, le cinéma et le théâtre n'offrent pas les mêmes modalités de remédiation. Ainsi, pour assurer sa pleine expression, le metteur en scène doit s'assurer de comprendre comment le corps est médiatisé, pour en tirer le meilleur de ses capacités expressives. Ainsi, cette conscience des corps et de leur effet permet de mieux les diriger.

Pour bien distinguer les différentes médiations du corps de l'acteur, je les qualifierai de corps filmique et de corps scénique. Je tâcherai donc de déterminer les particularités rattachées à ces corps et leur médiation.

3.1 Le corps scénique et le corps filmique

Tel qu'abordé plus tôt, une des importantes distinctions entre le théâtre et le cinéma se trouve dans leur matérialité. Cette distinction s'applique également aux corps qui y sont remédiatisés. Je m'intéresse donc à la façon dont la médiation affecte les corps.

¹⁹ Traduction libre: «Nous offrons cette simple définition: un média est ce qui remédie».

3.1.1 Leurs modalités

En premier lieu, il est important de souligner que le corps scénique dépend des modalités de la représentation théâtrale. C'est pourquoi les réflexions de Peter Brook sur le théâtre contemporain nous donnent les outils pour aborder le corps scénique. Son fameux ouvrage *L'espace vide* (1968) résonne encore comme l'un des textes les plus riches et actuels sur la pratique théâtrale, 50 ans après sa parution. Ainsi que les premières lignes de son œuvre en attestent : «I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theater to be engaged»²⁰ (Brook 1968 p.11). En 2015, Brook revient sur cette notion lors d'une conférence, il ajoute :

J'ajouterai aujourd'hui qu'il faut une troisième personne. S'il y a une personne qui se lève, une autre personne qui regarde, il y a déjà un acte. Tout y est à condition que cela aille plus loin. Il faut ensuite la rencontre. Il faut trois éléments : une personne qui regarde, une personne qui peut être seule pendant quelques secondes, puis une troisième personne pour entrer en contact. Là, une vie peut commencer à circuler et il est possible d'aller extrêmement loin. (Brook 2015 p.29)

Le corps théâtral est donc un corps social qui entre dans une double relation, premièrement avec le public, et deuxièmement avec les autres corps scéniques. La relation directe avec le public est l'une des importantes particularités du corps scénique. Grâce à leur présence simultanée, le corps scénique peut réagir au public : il peut ajuster son rythme en fonction de l'écoute du public et ses réactions. De même, la relation établie entre les corps scéniques doit pouvoir s'ajuster au public.

Si le théâtre est un média flexible dans sa médiation, le corps scénique l'est moins : il dépend entièrement de la matérialité de l'acteur. On peut déduire que c'est un corps entier, en trois dimensions, palpable, réactif et fragile. C'est un corps qui peut s'épuiser, manquer de souffle, se tromper. Il est toujours en proie à l'erreur, et à l'imprévu. Le corps scénique est soumis à la représentation théâtrale, c'est pourquoi plusieurs caractéristiques lui viennent

²⁰ Traduction libre : «Je peux prendre un espace vide et l'appeler une scène dépouillée. Un homme marche sur la scène pendant que quelqu'un d'autre le regarde et c'est tout ce qui est nécessaire pour que l'acte théâtral soit mis en marche».

directement de ce média. Brook explique une des particularités du théâtre : «The one thing that distinguishes the theater from all the other arts is that it has no permanence»²¹ (Brook 1968 p.144). Le corps scénique est éphémère lui aussi, et vit au fil des représentations. Brook décrit comment ceci affecte le processus créatif de l'acteur : «But still this exactly what [the creative actor] must do. He must destroy and abandon his results even if what he picks up seems almost the same. [...] And this is the only way that a part, instead of being built, can be born»²² (Brook 1968 p.129). De cette façon, Brook décrit comment le corps scénique meurt et revit au fil de chaque représentation. Donc, au fil de ses renaissances, le corps scénique est fluide et changeant. Aucune représentation n'est exactement la même. Ainsi, c'est un corps mouvant, volatile même, parce qu'on ne peut le figer. Un corps absolu au moment de la performance (cette performance est telle qu'elle a été), mais relatif car le corps ne peut reproduire une performance avec exactitude. La performance est continue mais vouée à une finalité : les représentations ne sont pas infinies. Brook énonce que la temporalité est une des différences importantes entre le cinéma et le théâtre :

There is only one interesting difference between the cinema and the theater. The cinema flashes on to a screen images from the past. As this is what the mind does to itself all through life, the cinema seems intimately real. [...] The theater, on the other hand, always asserts itself in the present. This is what can make it more real than the normal stream of consciousness. This also is what can make it so disturbing.²³ (Brook 1968 p.111)

Le corps scénique est donc conjugué au présent, ce qui le rend sujet à une mortalité. Alors, bien que le public vive l'expérience cinématographique au présent, le corps filmique lui a quelque chose de fantomatique. André Bazin décrit comment le cinéma s'empare de l'image du corps :

²¹ Traduction libre : «La seule chose qui distingue le théâtre des autres arts est qu'il n'a aucune permanence».

²² Traduction libre : « Mais c'est exactement ceci que [l'acteur créatif] doit faire. Il doit détruire et abandonner ses résultats même si ce qu'il reprendra semble presque pareil. [...] Et c'est seulement de cette façon qu'un rôle, au lieu d'être construit, peut naître ».

²³ Traduction libre : « Il y a seulement une différence intéressante entre le cinéma et le théâtre. Le cinéma projette sur un écran des images du passé. Étant donné que c'est ce que l'esprit se fait à lui-même tout au long d'une vie, le cinéma semble intimement vrai. [...] Le théâtre, d'un autre côté, s'affirme toujours au présent. C'est pourquoi il peut sembler encore plus vrai que notre flux de conscience. C'est aussi ce qui peut le rendre si / tellement dérangeant ».

«Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée» (p.151). Au-delà de la seule captation de l'image du corps, il en retient la trace (Bazin 2002 p.151). Le corps filmique est en fait la trace dans un espace et une durée d'une action passée, mais il obtient la capacité de la revivre sans cesse au présent.

Le corps scénique est un corps que l'on reconnaît facilement : il est soumis aux mêmes règles, aux mêmes lois de la physique que notre propre corps. Ce que l'on peut concevoir de son propre corps, on peut l'exiger du corps scénique. Sa vitesse, sa force, son poids sont somme toute familiers. En tant qu'hypermédia, le théâtre effectue une remédiation du corps en le gardant entier. Cependant, la médiation cinématographique a un tout autre effet sur le corps, et lui permet d'échapper à ces règles physiques. Vincent Amiel décrit ainsi l'effet du cinéma numérique sur le corps : «Sur nos écrans, les corps s'éloignent. [...] La surface, peu à peu, remplace la texture.» (Amiel 1998 p.1). Le corps est transformé en son et image en deux dimensions, il est devenu autre, il faudra se le réapproprier. Un nouveau média permet un nouveau rapport au corps. Bazin voyait dans le cinéma des capacités que le théâtre ne pouvait atteindre :

Le cinéma permet de pousser à ses ultimes conséquences une situation élémentaire à laquelle la scène imposait des restrictions de temps et d'espace qui la maintenaient à un stade d'évolution en quelque sorte larvaire. Ce qui peut faire croire que le cinéma est venu inventer ou créer de toutes pièces des faits dramatiques nouveaux, c'est qu'il a permis la métamorphose de situations théâtrales qui ne seraient jamais arrivées sans lui au stade adulte. (Bazin 2002 p.133)

Il est intéressant de rapporter au corps cinématographique les concepts que Bazin applique à la narration. Libéré des contraintes d'espace-temps de la scène, il est vrai que le corps gagne des capacités nouvelles grâce à l'art cinématographique. Amiel souligne également l'importance de s'approprier les nouvelles possibilités que le cinéma offre au corps : «si le corps n'est plus donné dans sa forme globale, il faudra le retrouver, il faudra inventer des assemblages, des proportions et des énergies nouvelles.» (Amiel 1998 p.7). Donc, le corps filmique, en étant détaché de la matérialité et du présent de la scène, offre des nouveaux possibles.

Si le corps filmique semble plus figé dans sa performance que le corps scénique compte tenu qu'il vit et revit exactement les mêmes gestes, le montage offre une sorte de liberté au corps; il est apte à être multiplié, fragmenté, désordonné, téléporté... Le montage le libère des

possibilités réduites de la présence physique en trois dimensions; le corps filmique vient d'acquérir un lot de possibilités qui sont au-delà des capacités même de l'acteur.

Pour Amiel, un cinéaste qui a su s'approprier toutes les nouvelles capacités expressives du corps filmique est Robert Bresson. D'une part, Amiel explique que le montage, particulièrement aux mains de Bresson, a la capacité de ramener au corps deux caractéristiques qu'on semblait perdre par la médiation cinématographique : le présent et le poids du corps. Il écrit: «Si ce cinéma est celui du présent et de l'immédiateté, [...] c'est parce qu'il situe la perception de ses personnages dans ce présent, avant de chercher à leur rendre intelligibles les situations qu'ils habitent.» (Amiel 1998 p.49). Il ajoute :

Chez Bresson le corps échappe à la représentation ordinaire non par envolée mystique ou élévation des sentiments, mais par alourdissement, embourbement de chaque geste. Le corps n'est plus alors cette unité arbitraire que les conventions nous ont fait admettre, mais le voilà regard, mains effleurantes ou agrippées, épaules lourdes, pieds, pas jambes à l'infini. La manière que Bresson adopte pour aborder le corps est ainsi intimement liée au montage. Cette dynamique spécifique au cinéma [...] est alors utilisée non plus comme simple outil, mais comme véritable principe de représentation. (Amiel 1998 p.50)

Comme le souligne Amiel, le corps peut désormais se reproduire «à l'infini». Le corps filmique est inévitablement fragmenté, soit par les échelles de plan ou les coupes. C'est au réalisateur de choisir s'il tient à souligner la fragmentation du corps, aspect qui préoccupa Bresson tout au long de sa carrière (Amiel 1998 p.50). La fragmentation du corps est un aspect important de sa puissance expressive. Celle-ci permet un nouveau regard sur le corps, soit grâce à une proximité nouvelle (le corps scénique permet rarement une intimité aussi puissante que celle du gros plan), ou par une nouvelle attention au geste (attirer le regard sur un élément du corps à la fois). La fragmentation du corps s'opère également dans l'espace-temps : le corps peut passer d'un espace à l'autre, se téléporter à n'importe quel instant de la narration.

L'expression du corps filmique est une expression en réaction. Le montage le fait dialoguer avec les autres images. Si le corps filmique ne peut établir une relation d'échange avec le public, il établit des relations avec les images. C'est là où l'art du montage prend son importance dans l'exploitation des capacités expressives du corps cinématographique. Le corps peut résonner différemment aux images auxquelles il est associé. Ceci prend d'ailleurs une dimension encore plus importante dans le travail de Bresson. Il note lui-même : «Que ce soit

l'union intime des images qui les charge d'émotion» (Bresson 1988 p.31). Selon Amiel, la fragmentation du corps chez Bresson ne le réduit pas, mais permet de le rendre expressif même dans une plus petite unité. Il décrit :

Dans l'acte de filmer un plan ou celui de sculpter une main, il n'y a pas de soustraction ou de division; c'est la partie qui est déjà totalité. Sans doute cette main entretient-elle par ailleurs un rapport avec d'autres fragments, ou d'autres totalités, mais ces rapports sont plus forts de n'être pas imposés. Penser le corps dans sa vérité, c'est ainsi peut-être le penser dans des rapports inédits, des correspondances qui échappent à la matérialité de la silhouette. Le rapport que nous entretenons à notre propre corps est lui-même le fruit d'un montage; il est logique que le montage nous en rende l'image. (Amiel 1998 p.52)

Cela souligne à quel point le corps cinématographique, même si fragmenté en de petites unités, entretient une relation étroite avec le montage. À ce sujet, Amiel ajoute: «C'est le montage, et sa puissance d'expression, qui composent une unité pour nous. Une unité qui passe par l'expérience du corps, une fois de plus» (Amiel 1998 p.60). C'est le montage qui permet d'assembler les fragments et de créer un tout, un monde, une narration.

Cependant, il ne faudrait pas assumer que le corps filmique est entièrement soumis au montage. Ils sont en relation, certes, mais l'influence peut s'accomplir dans un sens comme dans l'autre. Amiel donne en exemple le travail de Cassavetes, où c'est le corps qui impose son rythme aux images :

Avec Cassavetes, la perte de soi s'accomplit dans l'exercice du corps, dans la dépense physique revendiquée. Ce n'est plus seulement une autre perception de l'espace, comme dans la ligne de Keaton, plus seulement une décomposition du sujet dans l'instant de ses gestes comme pour la pesée de Bresson; c'est, avec tout cela, une temporalité qui s'organise autour de l'acte comme *épuiement*. (Amiel 1998 p.69)

Il précise: «Ce poids du geste, qui donne son temps aux images, c'est l'exception de Cassavetes, qui creuse l'image pour pouvoir à la fois lui faire emporter les corps et les affirmer» (Amiel 1998 p.87). Par cette conclusion, Amiel explique à la fois comment le corps filmique peut s'imposer face au montage, qu'il n'y est pas automatiquement soumis, et en quoi c'est la vision du cinéaste qui façonne l'expression du corps et ses capacités expressives. Il a fallu Bresson pour fragmenter le corps filmique et faire résonner l'expression de l'unité, comme il aura fallu Cassavetes pour avancer que les images se soumettent à l'épuisement du corps dans le geste.

Dès lors on comprend que le travail et la démarche du metteur en scène sont influencés par les caractéristiques que le corps gagne (ou perd) en fonction du média dans lequel il est remédiatisé.

3.1.2 La démarche du metteur en scène

Si ces corps ont des possibilités différentes, ils se travaillent aussi de différentes manières, notamment parce qu'ils ont un rapport à la narration qui leur est propre, ce qui influence le travail du metteur en scène. Dans les deux cas, le metteur en scène se doit d'avoir une vision globale de l'œuvre et guider l'acteur dans la précision de la scène à interpréter lors de la répétition ou du tournage. L'acteur, lui, doit être apte à sectionner son rapport au personnage et à la narration.

Au théâtre, cette séparation se fait au moment des répétitions, pour voir les morceaux du casse-tête s'assembler au moment des enchaînements puis des représentations. Une fois le travail de construction de l'œuvre terminé, le corps scénique éprouve la narration : il la vit en entier lors de la représentation, en suivant toutes les courbes et les soubresauts de l'histoire. Pour le metteur en scène, le travail avec le corps scénique en est un de lâcher prise. Brook résume les relations qui opèrent lors de la construction d'une œuvre théâtrale : «In performance, the relationship is actor / subject / audience. In rehearsal it is actor / subject / director. The earliest relationship is director / subject / designer»²⁴ (Brook 1968 p.113). Une fois la représentation entamée, l'expression du metteur en scène dépend du contrat de confiance établi entre lui et l'acteur car il se retrouve exclu de l'équation. Sur scène, le corps est indépendant des indications du metteur en scène. Dès lors, le corps scénique est un corps qu'il faut savoir guider en amont. Tout est donc dans le travail de répétition et dans le lien de confiance qui sera tissé à ce moment-là au travers une vision mutuellement consentie entre l'acteur et le metteur en scène. Le metteur en scène doit guider le corps, étape par étape, tout

²⁴ Traduction libre : « Lors de la performance, la relation est entre l'acteur / le sujet / le public. En répétitions, c'est entre l'acteur / le sujet / le metteur en scène. La première relation est entre le metteur en scène / le sujet / le scénographe ».

en se confrontant à la propre volonté créatrice de l'acteur. Au moment de la performance, le metteur en scène n'a pas de contrôle sur l'expression du corps. Au cinéma, l'expression du metteur en scène se poursuit après les répétitions, et même après la performance. Brook explique la différence entre ces démarches :

For the cinema, the first flicker is all. In early theatre rehearsals, the impulse may get no further than a flicker. [...] For this flicker to pass into the whole organism, a total relaxation must be there, either god-given or brought about by work. This, in short, is what rehearsals are all about.²⁵ (Brook 1968 p.123)

Les répétitions sont ce qui permet à l'acteur de grandir dans son interprétation, et laissent le temps au metteur en scène de le diriger et d'affiner le résultat. Au cinéma, la pulsion donnée par l'acteur au moment du tournage sera son seul moyen de prendre possession de son expression. La tâche est ensuite relayée au metteur en scène qui, par le montage, a une emprise sur le corps, peut en modifier l'expression à sa guise. Au tournage, le corps est un corps en devenir, dont l'expression ne prendra place qu'une fois la réécriture du montage complétée. L'acteur ne pourra pas éprouver la narration comme il le fait sur scène. Les scènes sont souvent tournées dans le désordre, et «la narration naîtra au montage, à partir des événements imprévisibles du tournage», tel qu'expliqué par Gilles Mouëllic dans son livre *Improviser le cinéma* (2011 p. 88). La fragilité de la performance du corps filmique tient au fait qu'il faut capter le moment, l'étincelle, le *flicker*, comme l'appelle Brook. Mouëllic ajoute: «ce que l'on cherche à obtenir, à capter dans un film, c'est ce que l'acteur ne fait qu'une fois, c'est ce qui n'arrive qu'une fois» (Mouëllic 2011 p.117), le metteur en scène doit «mettre en place les conditions d'existence d'un surgissement que la caméra enregistrera» (Mouëllic 2011 p.119). Ainsi, le metteur en scène peut continuer de diriger le corps filmique par les moyens du montage, après la performance. Alors qu'elle se penche sur la démarche intermédiaire de Denis Marleau, Sophie Proust explique cette particularité: «comme au cinéma, la création de l'acteur est totalement sollicitée au sein du processus de création, le résultat présenté devant le

²⁵ Traduction libre : « Au cinéma, la première étincelle contient tout. Lors des premières répétitions théâtrales, l'impulsion peut ne pas dépasser l'étincelle. [...] Pour que cette étincelle passe à travers tout l'organisme, une relaxation totale doit être présente, qu'elle soit innée ou travaillée. Ceci, somme toute, est l'essence des répétitions ».

spectateur est le résultat d'une interprétation choisie et modifiée par le metteur en scène par le biais du montage, comme au cinéma» (Proust 2015 p.161). On observe donc que la création intermédiaire permet la multiplicité des approches face au corps.

En alliant diverses pratiques artistiques, l'intermédialité dans une œuvre met à la disposition du metteur en scène une multitude de moyens expressifs, y compris différentes façons de situer le corps et l'expression de l'acteur dans le temps et l'espace. Ainsi, les dynamiques entre le metteur en scène et l'acteur changent. En considérant les possibilités, les effets et les fonctions de ces corps, le metteur en scène prend en compte les moyens qui sont à sa disposition pour canaliser son expression. Corps scénique au théâtre et corps filmique au cinéma, le metteur en scène peut désormais les combiner grâce à la création intermédiaire.

3.2 La pratique intermédiaire de l'acteur

Si le cinéma et le théâtre permettent différentes possibilités de médiation et de remédiation, et si les médias sont constamment en relation avec les autres médias, la qualité d'hypermédia du théâtre est l'élément clef qui permet de qualifier une œuvre d'intermédiaire. Les médiations particulières pouvant rester intactes au sein d'une œuvre théâtrale, le théâtre reste le média qui accueille les autres. Dès lors, je différencie une œuvre théâtrale (qui ferait une remédiation d'un autre art) d'une œuvre intermédiaire par la façon dont la remédiation affecte la classification de l'œuvre. Ainsi, une mise en scène théâtrale avec un décor peint peut faire une remédiation de la peinture sans que quiconque remette en question la théâtralité de l'œuvre. Cependant, certaines œuvres se constituent en un objet étrange où l'hybridité médiatique rend élastique la définition de la théâtralité. Ces objets artistiques, qu'on ne sait qualifier de « pièce de théâtre », de « film », d'« art vidéo » ou encore de « performance », de par leur usage singulier de la remédiation, sont ceux que je qualifie singulièrement d'œuvres intermédiaires au cours de ce mémoire, pour en faciliter la conceptualisation.

Au sein d'une œuvre intermédiaire, l'acteur prend une place particulière, voire une nouvelle place, au cœur de la création et du processus du metteur en scène. Afin de tenter d'en

cerner les possibilités, il est intéressant d'étudier la remédiation du corps grâce à des œuvres intermédiaires marquantes par rapport au rôle de l'acteur. À cette fin, j'étudie ici deux exemples particuliers : le travail de Denis Marleau lors de la mise en scène des *Aveugles* de Maeterlinck, ainsi que la démarche originale du Wooster Group.

3.2.1 Denis Marleau et les corps fantômes

La mise en scène de Marleau du texte *Les aveugles* de Maeterlinck (2002) a été décrite comme une pièce de théâtre, ou du moins critiquée et analysée comme telle. Le spectacle est une coproduction entre le Théâtre Ubu (la compagnie de Marleau, <http://ubucc.ca/creation/les-aveugles/>), le festival d'Avignon, et le Musée d'art contemporain de Montréal. Dès le départ, cette association avec le Musée d'art contemporain offrait de repousser les limites de l'œuvre. Située au croisement de la représentation théâtrale et de l'installation vidéo, la pièce de Marleau est un exemple d'œuvre intermédiaire qui exemplifie mes propos.

Le public est placé devant une douzaine de masques, dont six sont modelés sur le visage de Céline Bonnier, et les six autres sur celui de Paul Savoie. À eux deux, ils se partagent l'interprétation des douze aveugles grâce à la projection de leur image sur ces masques. Donc, il n'y a pas d'interprète en présence directe sur scène, s'écartant d'une condition souvent considérée comme fondamentale lors de la représentation théâtrale : la coprésence acteur-public. *Les Aveugles* est sans aucun doute un objet artistique atypique.

Pour Marleau, le corps des acteurs lui a permis de réaliser une œuvre scénique, tout en pouvant poursuivre son expression grâce aux techniques du cinéma. Proust explique :

Le recours aux nouvelles technologies n'a donc pas vraiment influencé sa direction d'acteurs dans la phase directe de travail avec ces derniers mais lui a donné la possibilité de continuer à les diriger en leur absence, ce qui n'est pas sans rejoindre l'éventuelle jubilation utopique des metteurs en scène à parfois vouloir contrôler l'interprétation des acteurs lors de la représentation. En conséquence, le recours à l'intermédialité ici a permis ce que l'on pourrait appeler une post-direction d'acteurs, c'est-à-dire une direction d'acteurs opérée par le metteur en scène sur le travail définitif des interprètes. (Proust 2015 p.162)

D'une certaine façon, Marleau trouve une façon de parfaire son expression grâce à des technologies qu'il utilise de manière novatrice au sein d'un espace théâtral. Le corps est ici

remédié une première fois, grâce à la projection, et une deuxième fois, grâce au dispositif scénique (masques montés sur des pieds de métal). Bien que les corps ne partagent aucune présence avec le public, le dispositif est pensé en vue de «susciter l'illusion d'une présence des personnages pour créer une tension théâtrale» (Proust 2015 p.161). Le dispositif scénique met en espace les corps, ce qui procède à la deuxième remédiation. Proust ajoute :

L'une des conséquences des nouvelles technologies sur la direction d'acteurs ici se lit dans le rapport des comédiens à l'espace. Souvent, une grande partie de la direction d'acteurs se fait par rapport à la conception de l'espace. Ici, ce travail est explicitement pris en charge par le metteur en scène qui décide de l'emplacement statique de l'effigie des comédiens sur le plateau [...]. Le désarroi de ces personnages passe par une écoute aigue qui nous est rendue littéralement visible. (Proust 2015 p.165)

Les choix de Marleau sur la disposition de l'espace agissent sur la lecture que l'on fait des corps : cela crée une tension et projette le spectateur dans la situation d'écoute impérative à laquelle les personnages aveugles sont soumis.

En somme, le visage flottant des acteurs et leur présence technologique dans cette mise en scène des *Aveugles* sont essentiels quant à ce que Marleau cherchait à exprimer à travers le texte de Maeterlinck, soit la «théâtralité du spectre» (Proust 2015 p.166).

3.2.2 Le Wooster Group et les corps reperformés

La démarche du Wooster Group, basé à New York depuis 1975, est d'entourer les acteurs d'écrans sur lesquels sont projetées les images d'une performance du texte qu'ils incarnent (leur performance ou celle d'un autre acteur) et de leur fournir un appareil intra-auriculaire à travers lequel on leur transmet la bande audio des projections. Ainsi, les acteurs sont constamment en contact avec une performance antérieure du texte qu'ils doivent interpréter. C'est la constante interaction avec un autre média qui guide leur jeu. Serap Erincin décrit comment l'intermédialité est partie intégrante à leur démarche :

Chaque représentation ou répétition est enregistrée et archivée. Les techniciens, comme les performeurs, sont toujours présents et participent à la répétition. La méthode du groupe consiste essentiellement à enregistrer et à jouer, c'est-à-dire à copier ce qui a été enregistré, qu'il s'agisse de documents qu'il a produits lui-même ou qui ont été produits par d'autres. Il ne s'agit pas seulement d'une technique de performance, mais d'une manière de produire du matériel. (Erincin 2015 p.131)

L'auteur s'intéresse particulièrement à la mise en scène d'*Hamlet* que le groupe a produit en 2005, pour laquelle «les performeurs étaient entourés d'écrans placés de telle sorte qu'il y en ait toujours un dans le champ de vision de chacun d'eux» et où «90% des phrases dites par les interprètes, tous les soirs, résonnaient dans leurs oreilles alors qu'ils les prononçaient» (Erincin 2015 p.132).

La particularité du corps pour le Wooster Group est que les remédiations se font en simultané. Il y a une remédiation des corps par les écrans, ainsi que par les corps des acteurs sur scène. Ceux-ci, en reperformant l'image et la voix des corps projetés, se chargent directement de la remédiation de ces corps. Ils font une remédiation de l'expression déjà produite lors des performances antérieures. Erincin l'explique ainsi :

Le but principal des performeurs du Wooster Group est bien davantage de saisir l'esprit du jeu des acteurs qu'ils copient que d'en offrir une réplique exacte. Le principal objectif de ce travail d'« hyper-copiage » de la physicalité des partitions – dans une mise en scène rehaussée où le corps devient presque le médium par lequel les performeurs du matériel copié accèdent à l'espace-vivant – est de saisir les qualités des performances copiées au-delà de leur dimension purement physique». (Erincin 2015 p.133)

Le corps de l'acteur devient le véhicule de l'expression : le corps absent (projeté) voit son expression relayée au corps présent (les performeurs). Ainsi, pour revenir à l'expression du metteur en scène, les directives données lors des répétitions trouvent le moyen d'être incarnées au fil des représentations, car le matériel de base reste le même. Contrairement à Marleau qui faisait une post-direction d'acteur, ici ce sont les acteurs mêmes qui s'assurent de respecter la volonté de l'interprétation initiale.

Les démarches de Denis Marleau et du Wooster Group nous donnent à voir comment la posture du corps peut varier selon les particularités du projet artistique et les effets de remédiation. Par ailleurs, l'adaptation de *Persona* offre une autre utilisation du corps de l'acteur. Tout le processus créatif entourant la mise en scène de *Persona* nous a permis, à mon équipe et moi, d'être confrontées à certaines problématiques soulevées par la coprésence du corps filmique et du corps scénique.

4. La mise en pratique : *Persona*

Ce travail de recherche-création est n   d'un désir d'étudier la direction d'acteur au théâtre et au cinéma ainsi que l'expression du metteur en scène. Le processus entourant *Persona* a permis de créer un dialogue entre ma pratique artistique et les idées théoriques qui m'habitent, non pas en y trouvant toutes les réponses, mais en cernant avec davantage de précision les problématiques qui naissent de cet échange.

Selon les aspects techniques, philosophiques et artistiques avec lesquels je voulais travailler pour ma création, le choix de l'œuvre s'avérait capital. Je souhaitais travailler la question du double pour des raisons à la fois conceptuelles et techniques. Selon moi, le double est une figure qui permet de traiter la question de l'expression. Tout d'abord, il était essentiel de travailler différentes médiations du corps. La figure du double pouvait soutenir le choix du dispositif, faisant cohabiter écran et espace scénique : deux médiations pour deux entités. De plus, l'idée du double fait écho à la posture même de l'acteur qui se sert de son personnage pour s'exprimer. Travailler explicitement cette dynamique permettait de mettre en scène comment l'autre, le personnage, est la clef de l'expression, et permet de dévoiler des choses insoupçonnées. Même si le double est un thème récurrent en art, peu d'œuvres ont semblé cerner mes obsessions avec autant d'exactitude que *Persona* de Ingmar Bergman (1966). Tout y est : la dualité entre la parole et le silence, la confrontation des identités, le théâtre et le cinéma ; le tout incarné grâce à des personnages féminins forts et complexes.

Si la figure du double est centrale dans le film, il était important de la renouveler. Le choix d'adapter une œuvre culte à la scène m'obligeait de trouver une nouvelle façon de l'aborder, tout en m'assurant que mes préoccupations artistiques soient soutenues par les propos du texte. D'autant plus que l'apport de la projection scénique se devait de prendre sens au sein du spectacle. La projection courait le risque de passer comme gadget ou comme outil essentiellement esthétique au lieu de donner sens à la pièce. La réponse à ces questions aura été de faire jouer les deux rôles principaux par la même actrice : Alma sur scène et Elisabet sur les écrans, pour voir petit à petit leurs identités se confondre. Le film de Bergman suggère cette confusion et contamination des personnalités, mais en assumant en amont un lien

identitaire entre les personnages en se servant de l'actrice, le discours peut se détacher de celui du film.

Au fil de l'analyse de mon propre travail, les liens se tissent entre les préoccupations de Bergman et les miennes : *Persona* se découvre comme l'œuvre parfaite pour être le lieu des échanges entre mes préoccupations pratiques et théoriques. Il devient donc plus aisé d'expliquer les choix qui ont déterminé les spécificités de l'adaptation : le traitement de la thématique, le choix du dispositif et la recherche intermédiale. Finalement, le processus de création a soulevé des questions quant à la pratique du corps intermédial et aux possibilités expressives du metteur en scène.

4.1 Le travail d'adaptation

4.1.1 L'intermédialité

L'intermédialité est l'approche qui encadre ma pratique et mes recherches théoriques. Elle devient également un cadre d'analyse pertinent pour étudier les idées et l'œuvre de Bergman, en particulier *Persona*. En plus d'être reconnu comme un cinéaste hors pair, Ingmar Bergman a eu une longue carrière de metteur en scène et dirigea de nombreux théâtres. La comparaison entre le théâtre et le cinéma est souvent présente dans les analyses de son œuvre. C'est d'autant plus le cas pour les études sur *Persona* étant donné que le théâtre prend une part importante du récit : c'est lors d'une représentation d'*Électre* que la comédienne Elisabet Vogler devient muette. Bergman fait donc ici une remédiation du théâtre dans son cinéma. Au fil de mes recherches sur Bergman, j'ai constaté que l'intermédialité est présente dans son discours sur sa pratique, spécialement dans son rapport aux acteurs : « Mais la présence du visage humain est certainement la noblesse caractéristique du film. Il s'ensuit que l'acteur est notre instrument le plus précieux et que la caméra n'est que le médiateur des réactions de cet instrument » (Bergman 1970 p.151). Déjà là, Bergman conçoit que l'acteur est le moyen d'expression du metteur en scène (il en est « l'instrument ») et que la caméra en fait une remédiation (elle est « le médiateur »).

D'une autre manière, Aumont analyse l'importance des visages pour Bergman selon une perspective se rapprochant grandement d'une démarche intermédiale. Il explique :

Ce que dit Bergman, c'est qu'il existe un court-circuit entre l'art du théâtre (art des corps d'acteurs disant un texte sur une scène) et l'art du film (art des acteurs reproduit tels qu'ils sont en vérité), et qu'il passe par une concentration sur des visages. Que si le cinéma n'est pas du théâtre filmé, il peut devenir une autre sorte d'art de l'acteur en proie à un texte et à son rendu dans l'espace et le temps. (Aumont 2003 p.164)

Bergman trouve dans sa démarche un équilibre entre ces médias. De plus, l'intermédialité prend place directement dans le film *Persona*. En effet, la dynamique d'hypermédiation, telle que décrite par Bolter et Grusin, est présente au cœur du film et un moment précis en donne le meilleur exemple : celui du bris de pellicule. Herbert I. Cohen le décrit avec précision :

Suddenly, the right side of the acetate film stops bearing Alma's image splitters off (a visual correspondence to the shattered glass), leaving that side of the white screen glaring from the light from the (imaginary) projector's lamp. Alma's complete image returns momentarily, but the film sticks in the gate and her face slowly melts from the build-up of heat. [...] Finally, the film slips off the sprockets, and all we see is the tabula rasa, the totally white screen. Bergman has several explanations for the interruption, but one thing is certain: it momentarily deprives the viewer of his sugar-tit fiction the pleasure of looking and the drug like pleasure that narrative provides by drawing one out oneself. On first viewing, people invariably moan because they think that the film has actually broken and burnt. Besides reminding us that this is a film, the deprivation ties into the poem, which ends with the boy reaching out to the screen / breast.²⁶ (Cohen 1993 p.238)

La description de Cohen explique très bien comment Bergman opère une hypermédiation : il tire le spectateur de l'illusion cinématographique pour lui faire prendre conscience du média en en simulant la destruction. Cette intervention n'a pas été reproduite lors de notre adaptation à la scène étant donné que celle-ci ne dépendait plus du média de la pellicule. Cependant, nous opérons aussi une dynamique d'hypermédiation. Le tournage en studio permettait de donner

²⁶ Traduction libre : « Soudainement, le côté droit de la pellicule cesse de contenir l'image d'Alma et se déconstruit (une correspondance visuelle du miroir brisé), laissant de ce côté de l'écran de ce blanc éclatant de la lampe du projecteur (imaginaire). L'image complète d'Alma revient brièvement, mais le film se coince et son visage fond lentement à cause de la chaleur accumulée. [...] Finalement, le film glisse des pignons, et tout ce qu'on voit est la tabula rasa, l'écran totalement blanc. Au premier visionnement, les spectateurs se plaignent inmanquablement car ils croient que le film est réellement brisé et brûlé. En plus de nous rappeler qu'il s'agit d'un film, cette coupure s'intègre au poème, qui se termine par le garçon tendant la main vers l'écran / le sein ».

l'illusion de la présence directe du personnage d'Elisabet. Cependant, cette illusion est brisée constamment, notamment par la multiplication du corps, qui rappelait que l'image d'Elisabet est issue d'une projection (figure 1).

Figure 1. *Persona*, scène 16, mai 2017



En somme, le film *Persona* était déjà teinté par une approche intermédiale. Une adaptation ouvertement intermédiale du texte pouvait donc actualiser des problématiques déjà présentes dans l'œuvre. Pour notre part, l'intermédialité fait en sorte qu'Alma et Elisabet pouvaient être interprétées par la même actrice, ce qui permettrait de porter un autre regard sur la figure du double soutenue par le texte.

4.1.2 Le double

La métaphore du double sert à traiter l'altérité mais également le retour vers soi : l'autre est soi-même, la partie de soi qu'on refoule et qui ressurgit. En faisant interpréter les deux personnages par Marie-Claude Guérin, cette métaphore devient explicite. Cette analyse est

proche de l'une de celles soutenues par Denis Marion lors de son étude de *Persona*. Il explique :

Si Elisabeth et Alma incarnent deux faces d'un même être, cette [lecture] permet de comprendre mieux que l'une se punit et que l'autre la console, que l'une fuit l'amour de son mari et que l'autre y répond avec chaleur, que l'une déteste le fils qu'elle n'a pas voulu et que l'autre condamne ce péché. Cette femme unique est à la fois une grande actrice égoïste et possessive et une créature soumise, timide et affectueuse. Son cerveau tire son talent de l'énergie vitale du corps auquel il refuse les satisfactions réclamées par sa sexualité et par sa maternité et dont il provoque la révolte. Entre des rémissions où se concilient ces aspirations opposées éclatent des crises aiguës qui provoquent une véritable schizophrénie. (Marion 1979 p.136)

Loin de vouloir faire appel à la maladie mentale, notre analyse repose plutôt sur le principe d'une entité supérieure qui est personnifiée par les personnages. Ce que soutient désormais notre discours par rapport à cette dualité est que les tourments qui habitent les deux personnages proviennent de cette même entité, et que c'est la façon de les exprimer et de les extérioriser qui vient à créer les deux identités d'Alma et d'Elisabet. Le rapport à la maternité et la place de la femme (en société, en famille, en relation) animent Alma et Elisabet à leur façon. Elisabet choisit le repli, le silence et l'immobilité comme refus de ces rôles sociaux, et Alma choisit l'action et la parole. Ainsi, lors de la fin du texte, les identités se confondent parce qu'une seule les sous-tend : la femme. Alma et Elisabet sont les diverses expressions du même tourment, un même personnage mais avec deux incarnations différentes. Le spectacle permet d'explorer les deux possibilités, de les mener jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'elles se rejoignent. Le propre du double est que dans l'altérité on trouve le tout. L'union des opposés est au cœur de l'analyse de Paisley Livingston, qui centre son discours sur *Persona* autour de la figure du masque. Il explique comment l'union des contraires s'applique non seulement au thème de *Persona*, mais également à la conception formelle et narrative du film. Il donne cet exemple : « In *Persona*, the opposing masks are joined. This fusion is achieved graphically when the halves of the two central character's faces are brought together in a single image ; the same movement is followed at every level of the film »²⁷ (Livingston 1982 p.194).

²⁷ Traduction libre : « Dans *Persona*, les masques opposés se rejoignent. Cette fusion est réalisée graphiquement quand à l'image quand les deux moitiés des visages des personnages principaux sont fondus en une seule image ; ce même mouvement est reproduit à tous les niveaux du film ».

Bergman se sert de l'image cinématographique pour rendre compte de l'identité confuse des deux femmes. Pour notre part, le choix du dispositif scénique soutient également notre analyse du texte et notre approche du double.

4.1.3 Le dispositif

L'espace scénique est dépouillé: six écrans longent la largeur de la scène, quelques accessoires apparaissent selon les scènes (une chaise, un livre, un verre, etc.). Les écrans mesuraient 2 ½ pieds de largeur par 6 pieds de hauteur tendus à un pied l'un de l'autre. Ils couvraient donc une largeur de scène de 20 pieds. Cette multiplication des écrans permet de couvrir l'espace scénique et de créer différents types de projection : une image projetée sur l'ensemble des écrans, ou six images différentes et isolées (figure 2).

Figure 2. *Persona*, scène 21, mai 2017



La projection permet l'interaction entre les deux corps. Le tournage des répliques et réactions d'Elisabet s'est fait en studio sur fond noir afin de pouvoir créer l'illusion que son

image se confondait avec l'espace scénique, en faisant dissoudre les frontières des écrans (figure 3). À cette fin, le décor était très minimaliste, composé seulement d'une chaise.

Figure 3. *Persona*, scène 19, mai 2017



Et puis comme l'espace filmique se confond à l'espace scénique pour créer un lien entre deux présences, nous avons vite senti que l'espace devenait étouffant. Pour ouvrir l'espace et donner des temps de pause au fil de la narration, la projection est complétée par des images tournées dans Charlevoix (fleuve, neige, montagne, arbres, glace, vagues), selon différentes échelles, afin d'en capter autant les détails que les paysages.

La coprésence de la projection et de la scène sert à soutenir tout au long de la pièce que les personnages sont différentes manifestations d'un conflit. Cependant il était nécessaire de construire au fil de l'œuvre le lien qui unissait les deux femmes. Marie-Claude devait donc modifier son interprétation en fonction d'Alma ou d'Elisabet afin de les distinguer. D'une part, cela s'est fait grâce aux costumes de couleurs différentes et par la posture : Elisabet plus

lente et détendue, et Alma, plus nerveuse, agitée. D'autre part, la distinction se faisait par rapport à l'espace : Alma sur scène et Elisabet sur les écrans.

Les écrans peuvent se rapprocher de la métaphore du miroir, figure d'ailleurs analysée par Jacques Aumont dans son livre sur Bergman. Il décrit :

Alma voit dans le miroir une personne qui est elle et qui fait ce qu'elle n'oserait pas faire, se fondre à une autre femme. [...] Le miroir est si fort qu'il ne cesse jamais d'agir, même détruit. [...] Si le miroir me donne mon double plus vrai que vrai, les fragments donnent la vérité de leur fragmentation, qui devient la mienne. (Aumont 2003 p.159)

Les écrans reflètent bel et bien le vrai double d'Alma, étant donné qu'elle y voit son propre visage. La fragmentation du corps d'Elisabet se fait notamment par les gros plans : on peut isoler une main, un geste, ou le visage. C'est là où les écrans deviennent le lieu définitif des identités, car le gros plan nous sert aussi à isoler le visage de Marie-Claude, et dans ce cas le détacher d'un personnage. Une fois en gros plan, le public ne peut plus savoir si ce visage appartient à Alma ou Elisabet. Alma n'avait alors qu'une présence scénique. Maintenant que les identités des personnages se confondent, la présence d'Alma contamine l'espace filmique. Joseph Marty souligne :

Maquillage, fards, compositions et conventions sociales occultent le visage, certes. Mais la caméra promenade à la surface de la peau transforme tout cet artifice en révélation. Les gros plans amplifient ce qui se murmure, se balbutie et s'annonce dans le masque : la vérité intérieure au corps de chacun. Le faux dit le vrai car le masque fait entendre et traduit [...] Grâce au persona, le personnage devient une personne. (Marty 1991 p.47)

En gros plan, le visage se sépare du personnage et devient pur lieu d'expression, détaché du rôle d'Alma ou d'Elisabet, en concordance avec le détachement des rôles sociaux (femme, mère, épouse) que celles-ci tentent tant bien que mal d'accomplir ou encore d'éviter.

De plus, la fragmentation du corps et les gros plans se sont avérés être un moyen d'expression essentiel pour travailler avec un personnage muet. Malgré Elisabet, le corps parle de lui-même. Ainsi, une attention aux détails du corps (les mains, les yeux, la bouche) servait à amplifier l'expression subtile et muette d'Elisabet, expression qui aurait pu passer inaperçue si elle n'avait été que remédiée par le théâtre (figure 4).

Figure 4. *Persona*, scène 14, mai 2017



Le gros plan, un moyen d'expression purement cinématographique, devient une solution intermédiaire. Aumont conclut :

Un visage filmé seul tend à s'autonomiser, à s'identifier à un « gros plan », ce monstre figuratif qui donne de l'expression à tout, même aux choses. Dire que le visage est une scène, c'est dire que le cinéma exacerbe ce que le théâtre ne peut faire qu'insuffisamment et peut-être accidentellement : laisser un visage exprimer quelque passion pour quiconque passera par là, en isolant sa visagéité. (Aumont 2003 p.165)

Dans notre adaptation à la scène, les moyens d'expression cinématographiques ont permis de poser les questions qui animaient la création de l'œuvre, notamment l'expression du metteur en scène grâce au corps de l'acteur. L'intention était de trouver à la fusion de ces deux langages, celui de la scène et celui du cinéma, une façon d'actualiser *Persona* face à notre réflexion théorique. La présence des écrans sur scène, l'élément clef de l'intermédialité de cette création, permettait de soutenir notre propre analyse du texte de Bergman, en plus de mettre en scène deux remédiations du corps de Marie-Claude.

4.2 Problématique du corps intermédial

Le corps gagne des caractéristiques en fonction du média dans lequel il est remédié (le corps filmique au cinéma et le corps scénique au théâtre). La particularité des œuvres intermédiales est que le corps peut être remédié par plus d'un média au sein d'une même œuvre. Par exemple, les mises en scène de Denis Marleau et du Wooster Group donnent à voir la flexibilité du corps de l'acteur dans différents contextes d'œuvres intermédiales. Par ailleurs, le corps tel que représenté dans l'adaptation de *Persona* est autre : les écrans permettent la coprésence du corps filmique et scénique de l'actrice, et rendent possible l'interaction entre ceux-ci ; le principal partenaire de jeu de Marie-Claude est elle-même.

J'esquisse ici la conception d'un autre type de corps, le corps intermédial, qui naît lorsqu'un même corps est remédié plus d'une fois dans une œuvre. La présence du corps dans une œuvre intermédiaire n'en fait pas automatiquement un corps intermédial. Par exemple, si les écrans de *Persona* n'avaient servi qu'à la projection de paysage, le corps de l'actrice n'aurait subi qu'une remédiation, celle de la scène. C'est la multiple remédiation du corps qui en fait un corps intermédial, parce qu'il gagne les possibilités expressives de ces remédiations. C'est le cas pour l'adaptation de *Persona*, où le corps de Marie-Claude avait tous les traits spécifiques du corps filmique et du corps scénique, sans qu'une remédiation particulière détienne l'avantage sur son expressivité. Pour Marleau, le corps est intermédial car il participe à la médiation du théâtre (la représentation devant public, et un effet de présence théâtrale voulue par le metteur en scène) et une seconde médiation par la projection. Pour *Les Aveugles*, c'est la médiation théâtrale qui permet le spectacle, mais c'est la projection qui permet de les faire apparaître. Pour le Wooster Group, le corps est intermédial car il passe par la projection et par la présence scénique, résultat d'une cohabitation des corps filmique et scénique, dans la même veine que *Persona*, mais avec une volonté de simultanéité plutôt que de dialogue.

Dès lors, on remarque rapidement que le corps intermédial se manifeste lorsque l'intermédialité passe par le théâtre. Kattenbelt arrive à une conclusion semblable : « It is because it is a hypermedium that theater provides, as no other art, a stage for intermediality. On this stage, the performer is the player of different media who acts in the empty spaces

between the media »²⁸ (Kattenbelt 2008 p.23). C'est donc la fonction d'hypermédia du théâtre qui fait que le corps conserve les propriétés que lui transfèrent les différentes remédiations.

La création de *Persona* comportait son lot de difficultés quant au travail avec le corps de l'acteur, car les différentes remédiations du corps étaient en interaction presque constante. De là découle deux principales problématiques face à cette utilisation du corps intermédial soit: sa présence et son expression.

4.2.1 La présence du corps intermédial

Le corps intermédial, dans *Persona*, combinait la présence scénique et la présence filmique. Tel que précédemment abordé, on convient que la projection présente une image du corps au passé, à l'inverse de la présence scénique, qui est incontestablement au présent. Face à cette différence, un questionnement s'impose : étant donné que les personnages d'Alma et d'Elisabet interagissent et partagent le même espace-temps, est-ce possible que les différentes remédiations du corps puissent simuler le même effet de présence ? Cet élément nous semblait essentiel afin que le public puisse croire à la diégèse de *Persona*. Pour tenter d'y répondre les recherches de Philip Auslander et Jean-Marc Larrue se sont avérées d'une importance capitale.

La présence directe de l'acteur, la présence *live*, a longtemps été l'élément qui caractérisait le théâtre, et qui le différenciait des autres arts. Cette présence comporterait l'essence d'une vérité et serait supérieure à la présence médiatisée (Larrue et Pisano 2008 p.9). Ce sont les traces de cette pensée essentialiste qui remettent en doute que l'on pourrait croire au personnage d'Elisabet autant qu'à la présence vivante et directe d'Alma. Cependant, les études intermédiales remettent en cause la supériorité d'une présence sur l'autre, d'une part parce qu'elles considèrent tout art comme un média, ce qui fait que la présence d'un acteur sur scène est également une présence médiatisée. À ce sujet, les recherches de Philip Auslander

²⁸ Traduction libre : « C'est parce que c'est un hypermédia que le théâtre procure, comme aucun autre art, une scène pour l'intermédialité. Sur cette scène, le performeur joue avec les différents médias qui agissent dans les espaces vides entre les médias ».

ont eu un grand impact sur la façon de concevoir le *live*. Dans son livre, *Liveness, Performance in a mediatized culture*, il arrive à cette conclusion :

Mediatized forms like film and video can be shown to have the same ontological characteristics as live performance, and live performance can be used in ways indistinguishable from the uses generally associated with mediatized forms. Therefore, ontological analysis does not provide a basis for privileging live performance as an oppositional discourse.²⁹ (Auslander 2008 p.184)

Selon Larrue, l'étude d'Auslander a eu un impact majeur sur la façon dont on perçoit la présence au théâtre, notamment par rapport aux œuvres où l'intermédialité participe à la présence de l'acteur. Il résume :

La présence n'est pas, n'a jamais été le contraire du médiatisé et elle n'est pas incompatible avec le médiatisé (comme l'illustrent la radio et, plus tard, la télévision). Il peut y avoir de la présence - et de l'aura - dans les médias les plus technologiques et la scène en apparence la moins technologisée, comme celle de Jerzy Grotowski ou de Peter Brook, reste un dispositif médiatique et, tout dénudé qu'il soit, le corps de l'acteur communiant avec son public en fait partie. La présence, au théâtre, est toujours produit d'une médiation. [...] La pénétration massive des technologies numérique sur scène et dans le processus de création au théâtre [...] loin de « trahir les espoirs de sa propre ontologie », faisait la démonstration du caractère spécieux de l'appel à l'« authenticité » et donnait raison à Auslander. (Larrue 2015a p.33)

Libéré des contraintes que le discours essentialiste imposait au théâtre, le théâtre accueille dans sa médiation les éléments technologiques, d'abord sonores, puis numériques.

Dès lors, la présence du corps de l'acteur ne dépend plus de sa présence directe sur scène. Larrue précise la flexibilité que gagne désormais le corps de l'acteur :

L'acteur d'aujourd'hui, peut, en effet, être présent en temps réel mais non dans l'espace, il peut être présent dans l'espace mais occulté ou supplanté par sa propre image médiatisée, il peut donner l'illusion d'être là mais ne pas y être - sans que personne ne s'en rende compte. L'acteur peut se fragmenter, se multiplier ; être là olfactivement mais non visuellement ou inversement, se disjoindre (associer une voix à un autre corps), etc. Bref, on peut difficilement prétendre aujourd'hui que la présence et le direct sont la

²⁹ Traduction libre : « Les formes médiatisées telles que le film et la vidéo peuvent avoir les mêmes caractéristiques ontologiques que la performance en direct, et la performance en direct peut être utilisée de façon indissociable aux usages habituellement associés aux formes médiatisées. Donc, une analyse ontologique ne procure pas une base solide pour privilégier la performance directe comme une opposition »

nécessité ultime, le dernier rempart qui peut, hors de tout doute, caractériser la pratique théâtrale et fixer son identité. (Larrue 2008 p.28)

Les choix de Marleau dans sa mise en scène des *Aveugles* créaient l'illusion de la présence de corps. Dans notre cas, c'est la sobriété des décors (tournage sur fond noir et scène dépouillée) et le travail de prise de vue (choix de l'angle de prise de vue et de la focale) qui permettaient de simuler l'appartenance d'Elisabet à l'espace scénique. De plus, le corps se trouve multiplié et fragmenté plusieurs fois. Même si la présence de l'acteur devient extrêmement flexible, et ne dépend plus d'une présence scénique, il fait quand même partie de la médiation théâtrale. Le corps intermédiaire est donc sujet à une double médiation : par la projection et par le dispositif théâtral. On peut donc conclure que la crédibilité du personnage d'Elisabet n'est pas compromise par sa simple présence filmique.

4.2.2 Dialogue des expressions

En tentant de comprendre les particularités d'un corps qualifié d'intermédiaire, qui aurait la spécificité de participer à plus d'un média au sein d'une même œuvre, la question de l'expression se pose. Si ce corps est multiplié et médiatisé de différentes façons, qu'en est-il de ses qualités expressives? Sont-elles décuplées (les différentes facettes de l'expression d'un corps permettent un plus grand impact) ou sont-elles réduites (la répétition d'un même corps en diminue l'impact expressif, le rend monotone)? C'est une question qui a affecté le processus lors de la création de *Persona*. En tournant les images en studio, je me souviens d'avoir agi avec la directive suivante : se laisser une marge. Ayant à prévoir une interaction à venir, nous devions nous assurer de laisser du temps aux répliques d'Alma, ainsi que de prévoir des réactions appropriées aux futures actions. Une certaine neutralité de la part de la comédienne était exigée. Les images studio devaient être capables d'accueillir l'interaction avec le corps scénique.

Elisabet n'était pas d'une neutralité parfaite, mais certaines réactions devaient être réduites à leur plus simple expression au cas où une maladresse lors de la représentation ou une erreur technique aurait fait en sorte que la synchronisation entre les actions échoue. Une réaction neutre qui ne semble provoquée par rien passe sans accroc aux yeux du public, alors

que dès qu'Alma semble attendre une réaction de la part d'Elisabet, le moindre geste peut être interprété comme tel. L'expression, dès lors, passe par la lecture qu'on fait du corps, et non par ce que le corps nous transmet de lui-même. À l'inverse, le corps scénique ne saurait répondre à la même neutralité. Étant donné que c'est lui qui doit provoquer les réactions chez le corps filmé, il se doit d'être expressif. Il est l'élément déclencheur de l'expression du corps filmé.

Cette neutralité devient un outil également dans la multiplication du corps. Alors que l'expression se voit multipliée (jusqu'à six fois, un corps par écran, dans notre cas), le corps filmé devient également sa propre réponse expressive, ou sa propre motivation expressive. Côte à côte, les corps filmiques peuvent se répondre l'un l'autre et engendrer l'expression. On observe une juxtaposition de l'expression de l'acteur face au corps intermédiaire, par la multiplication et la coprésence du corps. De plus, nous avons tourné plusieurs plans sans intention émotionnelle pour l'actrice. L'agencement au montage ou l'action sur scène leur ont conféré un sens et une émotion. La neutralité favorise cette juxtaposition en gardant l'expression limpide, claire, facile à suivre.

D'après cette expérience, la neutralité semble dotée d'une dimension surnaturelle qui agit sur l'expression et la rend malléable : en restant neutre, le moindre geste d'Elisabet semblait expressif, tant que le spectateur pouvait faire le lien avec l'action sur scène. C'est en relisant *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson que tout cela a pris sens. Alors que l'approche de Bresson face à ses acteurs, ou plutôt ses modèles, semble impraticable, elle gagne une nouvelle force dans le contexte de la création intermédiaire.

Dans un sens, Bresson est un cas trop particulier pour que sa pratique devienne une méthode que d'autres artistes pourraient appliquer à la leur. Contrairement à des techniques de direction d'acteur qui ont su évoluer et se voir réappropriées par de nombreux praticiens, tel a été le cas pour Stanislavski. L'approche de Bresson est contraignante et intimement liée à sa propre vision philosophique et artistique du cinéma; la toute-puissance de l'œil de la caméra et la primauté du montage.

Cependant, l'approche de Bresson peut peut-être prendre un nouveau souffle lorsqu'appliquée au corps intermédiaire. Bresson est l'exemple parfait du réalisateur qui prend le contrôle de l'expression de ses acteurs. Il note : « Supprime radicalement les *intentions* chez

tes modèles. À tes modèles : “Ne pensez pas ce que vous dites, ne pensez pas ce que vous faites.” Et aussi : “ Ne pensez pas à ce que vous dites, ne pensez pas à ce que vous faites ” » (Bresson 1988 p.22), puis ajoute : « Modèles devenus automatiques (tout pesé, mesuré, répété dix, vingt fois) et lâchés au milieu des événements de ton film, leurs rapports avec les personnes et les objets autour d’eux seront *justes*, parce qu’ils ne seront pas *pensés*. » (Bresson 1988 p.29-30). En leur imposant cette neutralité, il vient couper la première étape de médiation, soit la manifestation des émotions, l’expression. D’une certaine façon, Bresson cherche à sauter l’étape de la remédiation qu’il doit faire de l’acteur (son jeu) pour passer directement à sa propre médiation cinématographique. Le corps devient un outil à proprement parler.

Bresson croit que la neutralité des corps de ses acteurs servira à permettre à la caméra d’exprimer ce qu’elle voit des interprètes, notamment grâce au montage. Il écrit :

Film de cinématographe où l’expression est obtenue par des rapports d’images et de sons, et non par une mimique, des gestes et des intonations de voix (d’acteurs ou de non-acteurs). Qui n’analyse ni n’explique. Qui *recompose*. Il faut que les images se transforment au contact des autres images comme une couleur au contact des autres couleurs. Un bleu n’est pas le même bleu à côté d’un vert, d’un jaune, d’un rouge. Pas d’art sans transformation. (Bresson 1988 p.16).

Pour *Persona*, en plus du montage de différentes images projetées, c’est la performance scénique qui vient donner un sens aux images. La présence scénique sert de cadre de référence au personnage d’Elisabet, nous permettant de déchiffrer ses expressions. Est-ce que le corps intermédiaire de l’acteur doit tendre vers une neutralité pour en permettre toutes les possibilités expressives face à la multiplicité des remédiations, tout comme le corps des modèles bressonniens doit l’être pour accueillir les possibilités du montage ? Si ce fut le cas pour *Persona*, il est difficile d’appliquer cette logique à toutes les œuvres intermédiaires car l’expression du corps intermédiaire peut prendre différentes facettes selon les médias qui en font la remédiation. Dans notre cas, tendre vers la neutralité de l’expression d’Elisabet facilitait l’interaction entre les personnages.

Quand Bresson écrit : « Cinématographe : façon neuve d’écrire, donc de sentir » (1988 p.37), on peut imaginer que le même raisonnement s’applique à la création intermédiaire. L’intermédialité permet une façon neuve d’écrire, de sentir, de s’exprimer, autant pour l’acteur

(qui voit son corps se multiplier) que pour le metteur en scène (qui décuple ses moyens d'expression).

Conclusion

L'expression artistique est un objet complexe, surtout si elle dépend de l'expression des autres pour se réaliser. L'expression du metteur en scène et de l'acteur sont intimement liées, car elles dépendent l'une de l'autre. Si le metteur en scène peut avoir recours à de multiples éléments pour s'exprimer (le texte, les costumes, le décor, la lumière, la scène ou le cadrage, la musique, etc.), c'est la relation avec l'acteur qui est la plus délicate, car la voix, le corps et le visage de l'acteur véhiculent sa propre expression, mais sont également capitales dans l'expression du metteur en scène, notamment au cinéma et au théâtre. En étudiant cette relation selon une approche intermédiaire, on observe que l'acteur fait une médiation de ses émotions, et que le metteur en scène, en plaçant l'acteur au cœur d'une de ses œuvres, en fait une remédiation. Selon le média utilisé par le metteur en scène, cette remédiation obéit à différentes contraintes. Le corps de l'acteur gagne des possibilités expressives selon une présence scénique ou filmique. Le corps scénique est entier et renaît lors de chaque représentation. Cette renaissance lui permet de changer la performance, indépendamment des directives du metteur en scène. Le corps scénique est flexible, éphémère et immanquablement au présent. En contrepartie, le corps filmique est en deux dimensions, et sa performance est invariable et peut se reproduire à l'infini.

De par sa qualité d'hypermédia, le théâtre est capable d'accueillir le cinéma à sa médiation sans transformer radicalement la médiation cinématographique. Ainsi, le metteur en scène peut allier le corps scénique et le corps filmique dans une œuvre. L'avantage de la création intermédiaire est de pouvoir combiner ces présences, tenter de voir ce que chaque média est capable de tirer du corps de l'acteur et de son expression et déterminer comment le média fait ressortir une facette de l'expression avec plus de facilité ou de force : le détail des mains ou du regard, la nervosité d'un déplacement, le rapport du corps à l'espace, la tension avec le public, etc. Les moyens d'expressions du metteur en scène sont donc multipliés.

Cette idée a été une des motivations derrière la mise en scène de *Persona*. Déjà, le film de Bergman abordait des thèmes qui cadraient avec mes propres obsessions artistiques : le double, l'expression, la femme. Le dispositif de notre création permettait de renouveler l'approche de ses thématiques. De plus, l'interprétation des deux rôles principaux par la même

actrice donnait lieu à la mise en scène de la problématique du corps de l'acteur au sein d'une création intermédiale.

Par l'étude de ma propre démarche, ainsi que grâce au travail intermédial de Denis Marleau et du Wooster Group, j'en suis venue à développer une nouvelle conception du corps, qui s'ajoute à celles du corps filmique et du corps scénique, le corps intermédial, soit le corps qui est remédié plus d'une fois au sein d'une seule œuvre. Ce corps devient difficile à définir ou à problématiser tant il peut s'adapter aux modalités de chaque œuvre. Dans le cas de *Persona*, ce sont sa présence et son expression qui nous préoccupent. Dans le cas d'une telle création, l'acteur doit non seulement avoir conscience de son rôle global au sein de l'œuvre mais également du corps qui a été et du corps qui sera. Par ses remédiations, le corps joue avec lui-même. De la même façon, le metteur en scène travaillant avec le corps intermédial doit avoir conscience de la manière dont les remédiations de ces corps prennent place dans un même espace et comment celles-ci vont interagir.

Je crois que corps intermédial peut faire office de terrain d'entente entre l'expression de l'acteur et celle du metteur en scène, où la multiple remédiation du corps de l'acteur vient combler diverses préoccupations. Le metteur en scène peut jongler avec ces expressions pour en tirer le meilleur, le plus efficace, soutenir une expression avec l'autre, et même les compléter. De plus, lors de représentations de *Persona*, le lien artistique entre l'acteur et le metteur en scène était toujours actif (contrairement au théâtre, où le lien est brisé quand l'acteur se retrouve seul au moment de la représentation, ou au cinéma, lorsque le metteur en scène procède au montage). Entre Marie-Claude et moi se créait un lien constant au moment de la performance grâce à une série de codes (certains visuels, d'autres auditifs, parfois insérés dans le montage ou alors transmis entre la régie et la scène grâce à des gestes) qui me permettaient de continuer de la guider au fil de la représentation. Il me fallait la diriger pour centrer son interaction avec la projection, car les images étaient souvent derrière elle. L'intermédialité faisait en sorte que le travail de collaboration artistique devait continuer lors des représentations.

Néanmoins, mon approche du corps intermédial est basée sur l'expérience de ma création et sur quelques exemples marquants du théâtre contemporain. Ce travail de recherche-crédation aura fourni les premières pistes d'exploration d'un nouveau regard sur le corps de

l'acteur. Il est tout de même juste d'affirmer que l'intermédialité change la relation entre l'acteur et le metteur en scène. Sophie Proust, suite à ses recherches sur la direction d'acteur de Marleau, arrive à ce constat:

Subséquemment, on se demande si les nouvelles technologies impliquent une/des direction(s) d'acteurs spécifique(s). Tout dépend de la nature et de l'usage de ces nouvelles technologies. Si leur utilisation se fait en temps réel sur le plateau, qu'elles soient ou non ostensibles, trois cas de figure se présentent pour l'interprète :

- soit le procédé technologique employé se réalise durant le jeu du comédien sans le modifier, et dans ce cas, les nouvelles technologies n'ont pas d'incidences sur la direction d'acteurs mais sur la régie technique qui devra suivre la partition de l'interprète;
- soit l'interprétation du comédien doit être en interaction constante avec les effets technologiques employés, auquel cas, le metteur en scène devra tenir compte de cette technologie pour diriger ses acteurs avec beaucoup d'indications techniques sollicitant une collaboration totale entre les interprètes et la régie technique;
- soit une forme hybride découle des deux cas mentionnés. (Proust 2015 p.159)

La question qui se pose désormais est non seulement de savoir si la création intermédiaire demande une nouvelle forme de direction d'acteur, mais si, plus largement, elle n'exigerait pas aussi une nouvelle théorie du jeu d'acteur. Ce dernier, appelé à jouer à travers différents médias dans une même œuvre, ne devrait-il pas réviser son rapport au corps, à la voix, au geste, à l'espace ou au public, bref développer de nouvelles techniques de jeu?

Bibliographie

- Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Amiel, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*. Perspectives critiques. Paris: Presses Universitaires de France.
- Aumont, Jacques. 2003. *Ingmar Bergman « Mes films sont l'explication de mes images »*. Auteurs. Paris: Cahiers du cinéma.
- . 2015. *Le cinéma et la mise en scène*. 2ème édition. Paris: Armand Colin.
- Auslander, Philippe. 2008. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2ème édition. London; New York: Routledge.
- Barthes, Roland. 2002. *Écrits sur le théâtre*. Édité par Jean-Loup Rivière. Paris: Éditions du Seuil.
- Bazin, André. 2002. *Qu'est-ce que le cinéma?* 14ème. 7e Art. Paris: les Éditions du Cerf.
- Bergman, Ingmar. 1966. *Persona*. Svensk Filmindustri.
- . 1970. « Textes et documents, le cinéma selon Bergman ». Dans *Ingmar Bergman*, édité par Jörn Donner, pages 146-167. Cinéma d'aujourd'hui. Paris: Éditions Seghers.
- . 1987. *Laterna magica*. Folio. Paris: Gall.
- . 1994. *Cris et chuchotements: suivi de Persona et Le lien*. Traduit par Jacques Robnard et Catherine de Seynes. Folio. Paris: Gallimard.
- Bolter, Jay David, et Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Bresson, Robert. 1988. *Notes sur le cinématographe*. Folio. Paris: Gallimard.
- Brewster, Ben, et Lea Jacobs. 1997. *Theatre to cinema: stage pictorialism and the early feature film*. Oxford: Oxford University Press.
- Brook, Peter. 1968. *The Empty Space*. Modern Classics. Londres: Penguin Books.
- . 2015. *Le diable c'est l'ennui*. Apprendre. Paris: Actes Sud Papiers.
- Chapple, Freda, et Chiel Kattenbelt. 2007. « Introduction ». Dans *Intermediality in Theatre and Performance*, édité par Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, pages 11-25. Themes in theatre. Amsterdam: Ropodi.

- Cohen, Herbert I. 1993. *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. Twayne's filmmakers series. New York: Twayne Publishers.
- Damour, Christophe. 2007. « L'influence de Delsarte sur le jeu de l'acteur de cinéma aux États-Unis ». Dans *L'acteur de cinéma: approches plurielles*, édité par Vincent Amiel, 19-31. Le spectaculaire. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Erincin, Serap. 2015. « "Reperformer" Hamlet: définir la reperformabilité à l'aide des méthodes du Wooster Group ». Dans *Théâtre et intermédialité*, édité par Jean-Marc Larrue, pages 187-206. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Farcy, Gérard-Denis, et René Prédal, éd. 2001. *Brûler les planches, crever l'Écran: la présence de l'acteur*. Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps.
- Fewster, Russell. 2015. « Mettre en scène l'acteur vivant et les médias live ». Dans *Théâtre et intermédialité*, édité par Jean-Marc Larrue, pages 327-354. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Gado, Frank. 1986. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.
- Garfinkel, Bernie. 1976. *Liv Ullman, Ingmar Bergman*. Traduit par Martin Dufresne. Montréal: Quinze.
- Guido, Laurent. 2007. *L'âge du rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Cinéma. Lausanne: Payot Lausanne.
- Kattenbelt, Chiel. 2007. « Theater as the art of the performer and the stage of intermediality ». Dans *Intermediality in Theatre and Performance*, édité par Chiel Kattenbelt et Freda Chapple, pages 27-39. Themes in theatre. Amsterdam: Ropodi.
- . 2008. « Intermediality in Theater and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships ». *Culture, Language and Representation* VI:19-29.
- . 2015. « L'intermédialité comme mode de performativité ». Dans *Théâtre et intermédialité*, édité par Jean-Marc Larrue, pages 67-75. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Larrue, Jean-Marc. 2008. « Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive ». *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12:13-29.
- . 2015a. « Du média à la médiation: trente ans de pensée intermédiaire et la résistance théâtrale ». Dans *Théâtre et intermédialité*, édité par Jean-Marc Larrue, pages 27-56. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

- . 2015b. « Introduction ». Dans *Théâtre et intermédialité*, édité par Jean-Marc Larrue, pages 13-26. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Larrue, Jean-Marc, et Giusy Pisano. 2014. « Introduction ». Dans *Les archives de la mise en scène: Hypermédialités du théâtre*, édité par Larrue, Jean-Marc et Giusy Pisano, pages 9-21. Arts du spectacle. Images et son. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Lavender, Andy. 2007. « Mise en scène, hypermediacy and the sensorium ». Dans *Intermediality in Theatre and Performance*, édité par Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, pages 55-66. Amsterdam: Ropodi.
- Livingston, Paisley. 1982. *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Marion, Denis. 1979. *Ingmar Bergman*. Idées. Paris: Gallimard.
- Marty, Joseph. 1991. *Ingmar Bergman: une pétique du désir*. 7e Art. Paris: les Éditions du Cerf.
- Masson, Alain. 2007. « D'où vient le geste? » Dans *L'acteur de cinéma: approches plurielles*, édité par Vincent Amiel, pages 83-93. Le spectaculaire. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Mouëllic, Gilles. 2011. *Improviser le cinéma*. Côté cinéma. Crisnée, Belgique: Yellow Now.
- Naremore, James. 1988. *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- O'Brien, Mary Ellen. 1983. *Film Acting: The Techniques and History of Acting for the Camera*. Arco Film Series. New York: Arco Publishing Inc.
- Prédal, René. 2013. *Quand le cinéma s'invite sur scène*. 7e Art. Paris: les Éditions du Cerf.
- Proust, Sophie. 2015. « Direction d'acteurs et nouvelles technologies: Les aveugles de Maeterlinck, mis en scène par Denis Marleau ». Dans *Théâtre et intermédialité*, édité par Jean-Marc Larrue, pages 231-250. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Remshardt, Ralf. 2007. « The actor as intermedialist: Remediation, appropriation, adaptation ». Dans *Intermediality in Theatre and Performance*, édité par Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, pages 41-53. Amsterdam: Ropodi.
- Stanislavski, Constantin. 2001. *La formation de l'acteur*. Petite bibliothèque Payot / Voyageurs. Paris: Payot & Rivages.
- Taylor, Charles. 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 1985. *Human agency and Language*. Philosophical papers. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 1989. *Sources of the self, The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Wagner, Meike. 2007. « Of other bodies: the intermedial gaze in theatre ». Dans *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance*, édité par Chiel Kattenbelt et Freda Chapple, pages 125-135. Amsterdam: Ropodi.

Wood, Robin. 2013. *Ingmar Bergman*. Édité par Barry Keith Grant. Contemporary approaches to film and media series. Détroit: Wayne State University Press.

Zimmer, Christian. 1983. « Persona, une fugue à deux voix ». Dans *Ingmar Bergman: la mort, le masque et l'être*, édité par Michel Estève, 2:pages 53-60. Paris: Minard.